

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – ПАНАЦЕЯ ИЛИ БОЛЕЗНЬ?

Каролина ПРЫКОВСКАЯ-МИХАЛЯК
Постдраматический театр
в понимании гессенцев

О постдраматическом театре в Германии говорится давно. В Польше поводом для изучения этого довольно сложного явления стал польский перевод книги немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» (1999), подготовленный Доротой Саевской и Малгожатой Сугерой (Краков, 2004). Автор отважился – иначе не скажешь – собрать, описать и систематизировать все то, что происходило в театральном пространстве с 1960-х годов и до сегодняшнего дня. Он занялся формированием новой эстетической логики и выдвинул тезис, что выделенный им тип зрелища – в самом общем понимании, которое не основано на драматургическом тексте, – представляет собой совершенно новое явление.

Постдраматический театр не интерпретирует литературный текст и не провозглашает никакой доктрины. «Но представляет сиюминутную, автономную, создаваемую лишь для собственного использования действительность. Постдраматический театр отказывается от рационального взгляда на мир, который он воспринимает односторонне, с собственной, произвольно

избранной им перспективы» («Dialog», 2000, февраль). Главным создателем и даже, пожалуй, провокатором «постдраматического замешательства» является Р. Уилсон. Леман ссылается также на творчество бельгийца Ж. Фабра, немцев Х. Геббельса, С. Пушера и Е. Вальдман, а также американской «Wooster Group» и англо-немецкого «Gob Squad». Не забывает он также и о Канторе, и о Гротовском, чье творчество в Польше определяли как не-литературное, но до сих пор никто не решился назвать «постдраматическим».

Не-литературные зрелища «Bewegungstheater» («Театр движения») или Театра Пины Бауш подтверждают правильность тезиса Лемана о том, что наступает закат театра, основанного исключительно на тексте. Проблема постдраматического театра еще более усложняется, когда мы поднимаемся на более высокий уровень и сталкиваемся с не-драматическим театральным текстом, который является предметом изучения **Г. Пошман**. Теория Лемана не только классифицирует и дает определения, она направлена в будущее. Основой ее была сценическая практика и критические работы многократно цитирующегося в книге Х. Мюллера, который высказывался о драме, как о «бегущей впереди театра и

вырвавшейся за рамки театра». «Выход за рамки театра» означает деформацию традиционных способов понимания драматического действия как составного элемента сценичности, и вместе с тем есть принцип композиции зрелища – по образцу живописи или музыкальных произведений. Г. Пошман отмечает, что в не-драматических текстах главным составным элементом является язык, именно ему уступают место традиционно понятая фабула, действие или персонажи, то есть сам язык может представлять собой «чистое» действие. Пошман и Леман приводят, в данном случае, в пример **Гинку Стейнваш** – с ее «театром как институцией оральной». Сторонницей подобной формулы театра является и **Эльфрида Елинек**, которая намеренно соединяет «языковые плоскости» так, чтобы подчеркнуть их связь с голосом и самой процедурой произнесения фраз. Уже ее **«Wolken. Heim»** («Дом в облаках»; намек на комедию Аристофана «Облака»), постановка 1988 г., и «Totenauberg» (в самом названии есть уязка с местностью Todtnauberg, где жил М. Хайдеггер, и одновременно игра слов: «Toten» – умершие, «Die Aue» – поляна, нива, «Der Berg» – гора), постановка 1991 г., несли в себе черты театральные не-драматических текстов, а послед-



ние – «Prinzesseinendramen» («Драмы о принцессах», или «Драмы принцесс»), а также «Vambiland» («Страна Бэмби», ироничный намек на США) только подтвердили их.

Молодые драматурги, дебютировавшие на сцене в последнее десятилетие, в принципе создают тексты, следуя тезисам Лемана и вопреки тому, что они застали в театре. Один из используемых ими приемов – так называемый рециклинг. «В театре я люблю заниматься переделкой уже существующих текстов», – говорит, например, Тим Стаффель, автор пьесы «Schloss» («Замок», 2000), основанной на сюжетах романа Кафки. Стаффель подчеркивает, что сцена – не место для «оригинального» творчества, ибо то, что представлено, не является и не должно быть зеркальным отражением окружающей действительности. Заимствования, используемые этим автором, не имеют ничего общего с применяемым в современной литературе методом интертекстуального построения произведения. Заимствованные мотивы не только не служат обогащению текста, но и не дают ему новой интерпретации, этот жест остается пустым, как считает Малгожата Сугера. Именно это «пустое» интеллектуальное предложение и связанное с ним изменение функции заимствований и цитат придают не-драматическому тексту формат перформанса. Персонажи «Замка» на минуту принимают на себя, на глазах

у зрителей, роль героев романа Кафки, но этот старый прием эпического театра быстро нейтрализуется другими средствами, с помощью которых возникает иллюзия мира, представленного в «Замке». Пьеса состоит из коротких сценок с фабулой, которые никак не связаны между собой ни одним из принципов классической драматургии. Стаффель реализует постулат Лемана о создании «новой многообразной формы театрального дискурса, определяемой как постдраматический театр».

Стаффель изучал прикладное театроведение в Гессенском университете. Вероятно, именно там он познакомился с лемановской поэтикой. Поначалу он реализовывал принципы, изложенные автором «Постдраматического театра», а затем нашел собственный метод, с помощью которого писался в довольно широкую и достаточно гибкую формулу «многообразной формы дискурса». Профессор Анджей Вирт вспоминает о Стаффеле так: «Особое место среди новых *cool* занимает Тим Стаффель, поскольку он не только *cool*, но и *angry*. Это та его черта, которой я не вижу у других гессенцев. Его отличие именно в том и заключается, что он умеет одновременно воздействовать агрессивным *anger* и *coolness*». Вирт уже в первых пьесах Стаффеля слышит «эхо брехтовских дидактических постановок. Здесь все как у Брехта; дистанция возникает у

Стаффеля из эстетики, однако это определенный вид постбрехтовской дистанции: он не верит в то, что существует некий хороший конец». Автору важен не только конец, но и формирование новых отношений между сценой и зрительным залом. В инсценировке «Замка» именно актеры в процессе спектакля решают, как распределятся роли. Перед спектаклем зрители не знают, каковы будут персонажи и исполнители, и полагаться на знание оригинала они тоже до конца не могут, ибо «Schloss» – это не драматизированная версия «Замка», в ней присутствует лишь несколько референций, для обнаружения которых необходим, как считает Сугера, «риск „индивидуального значения“, риск индивидуальной попытки померяться силами с тем, что и как происходит на театральной сцене». Стаффель-драматург сам участвует в реализации всех своих спектаклей, в этом заключается своеобразная форма авторского театра – характерного для постдраматического театра, – хотя и не театра режиссерского.

Из гессенской школы вышел и другой представитель постдраматического театра – Рене Поллеш. Профессор Вирт считает его одним из наиболее ярко выраженных *cool*: «Поллеш своими пятью, на сегодняшний день опубликованными и им самим поставленными пьесами повлиял на стиль всей гессенской школы. В его первых инсценировках на студийной сцене института

участвовали в качестве соавторов соратники Поллеша. Они являли собой средоточие всевозможных талантов, нашедших отражение как на сцене, так и в области театральной техники».

Поллеш занимается постдраматическим театром, если применимо название театра к мультимедийным компиляциям статей на общественные и политические темы, обсуждаемые в прессе и сиюминутно переносимые им на сцену. Это новый постбрехтовский театр Поллеша. Примером его специфической драматургии является «Трилогия из Пратера» – единственный изданный до сих пор в Германии, а также вышедший в Польше в 2004 г. в переводе Кшиштофа Заяса сборник трех пьес: «Город как добыча» («Stadt als Beute»), «Создание дома. Люди в занюханных гостиницах» («Insouciance des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotel») и «Секс» («Sex»). Автор не заинтересован в публикации своих произведений, ибо сам пишет свои сценарии и работает с ними как режиссер, от начала до конца руководя тем, что запланировал. Он только не может предвидеть реакции зрителей и не может включить и ее в содержание пьесы, а ведь в этом как раз и состоит изюминка театра Поллеша.

Преданность гессенских выпускников теории и практике Брехта, пожалуй, и стала их главным принципом и послужила самым лучшим средством перехода к постдраматической эпохе. Леман

пишет, что «постдраматический театр в полном смысле этого слова театр постбрехтовский» и тем самым отрицает фабулу как главный составной элемент театрального представления. Постдраматичность постановок Поллеша выражается в отсутствии в них фабулы, диалога, дискурса, действия, в них присутствует лишь чистый акт высказывания, для чего используются техники мнимого диалога, почерпнутые из мира СМИ, ток-шоу и видеоклипов. Театр Поллеша является, согласно его собственному мнению, театром нашего времени, театром улицы, факта, политики. Беата Гучальская пишет о том, что в пьесах Поллеша критикуется новый экономический тоталитаризм: «Трилогию из Пратера» можно сравнить с «раскладывающимся ларчиком». В макрокосме города («Город как добыча») существует дом как институция или, скорее, фирма. Пространством игры является, например, Potsamer Platz, центр торговли и бизнеса, подчиняющий себе жизнь всего вокруг, но – вот парадокс! – внутри он, собственно говоря, пустой. Правления огромных концернов находятся в другом месте, никто не знает, где. Здесь же размещаются только их огромные билборды, а нам остается лишь потрепать, продавать, покупать то, что предлагается. В пьесе «Создание дома. Люди в занюханных гостиницах» видно, как действует фирма в микромасштабе – ее наименьшей

частью является дом, который создает фирма-гостиница. Развитие фирмы-дома стремится к тому, чтобы начать функционировать на рынке как публичный дом (последняя часть, «Sex»). По мнению Гучальской, этот спектакль наталкивает нас на размышление о том, «что же на самом деле является здесь предметом торговли? Не только тело, но, прежде всего, личность – ведь проституция, которой занимаются в этом борделе, есть метафора всех отношений в обществе, где главенствует полновластный закон спроса и предложения».

Театр Поллеша – живой, активный, он затрагивает важные проблемы и несет в себе вполне определенное содержание, хотя и не выстраивает какую-либо фабулу или действие. Так возможен ли постдраматический театр с формальной точки зрения? Пожалуй, да. Он наверняка не изобретение Поллеша, скорее, придумала его Елинек, автор оригинального способа формирования образов и стиля высказывания, которые служат средством для реализации текстов важных, социально значимых. На первый план, следовательно, выходит содержание. Леман провокационно утверждает, что «если источником современной драмы является человек с его взаимоотношениями с другим человеком, то источником постдраматического театра становится человек, которому – как представляется – даже то, что выглядит



наиболее конфликтным, не хочет казаться драмой».

Так чем же является новая драматургия не только гессенских выпускников, но и всего поколения тридцатилетних? Прежде всего, она несет в себе новое содержание. Именно этим и определяется собственное место адептов гессенского прикладного театроведения, воспитанных великими личностями современного театра.

*перевод с польского
Елены Шиманской*

**Кристина
РУТА-РУТКОВСКАЯ**
Что такое

постдраматический театр?

На протяжении нескольких лет вопрос этот волнует исследователей, является предметом споров у критиков и публицистов, вызывает восторги или глубокое разочарование у зрителей. В книжных магазинах появляются все новые переводы посвященных ему работ, комментарии на эту тему публикуют и наши отечественные знатоки. В прессе звучат голоса восхищения, отрицания или осуждения. Говорится даже об «эпидемии»...

Так что, пожалуй, пришло время взглянуть на теорию и практику постдраматического театра с определенной дистанции, сформулировав несколько главных вопросов и задумавшись над теми сомнениями, которые все-таки нас мучают.

1.

Итак, что такое постдраматический театр?

Повсюду он ассоциируется с отказом от драматургического текста и обращением постановщиков к мультимедийному способу подачи. Однако, как это обычно бывает при более внимательном рассмотрении, оказывается, что за этим всеобщим убеждением, сложившимся в значительной мере под влиянием книги Х.-Т. Лемана, кроется множество упрощений.

Собственно говоря, мы имеем дело с целым комплексом явлений, настолько дифференцированных, что можно уже говорить как о новой театральной парадигме, так и, напротив, утверждать, что в театре не существует ничего такого, что определяется как постдраматическое течение. Первый тезис защищает Леман, второй – Стефан Каэги. Самое смешное, что оба исследователя являются воспитанниками знаменитой школы в Гессене, из которой вышли многие авторы постдраматического театра.

Само название этого явления указывает на его «отрицательного героя» – драматический театр, хотя точнее следовало бы говорить о драматичности, то есть о том, что должно составлять суть драмы. Ибо протест, который выражает постдраматический театр (а также новые тексты, написанные для сцены и называемые «постдрамами»), обращен не только против практики театра, смыслом существования которого является перенесение драматургического произведения на сцену, но также против

чего-то, что следовало бы определить, как идеологию драматичности.

Она предполагает конструкцию мира, основанную на трех принципах. Первый принцип – это принцип представления, то есть обозначение действительности. Второй – принцип иллюзии, то есть создание мнимой реальности. Третий – это принцип целостности, то есть формирование цельного микрокосмоса сцены, отсылающего к макрокосмосу мира. Этому служит миметическая, упорядоченная фабула и концепция героя, с которым зритель может себя отождествить, как с себе подобным. Леман подчеркивает, что такой аристотелевско-гегелевский образец создает сопряжение с логикой и диалектикой, которые влекут за собой необходимость редуцировать (понизить ценность. – *Прим.пер.*) все то, что не вписывается в рациональную картину мира. Таким образом, поворот от традиционной модели драматичности – это не что иное, как бегство от упорядоченной, но ненастоящей (ибо она лишена хаоса и случайности) картины действительности и самого человека.

Каким образом в постдраматическом театре происходит демонтаж традиционной модели драматичности?

Прежде всего, театр отказывается от фабулы – от подражательной, причинно-следственной связи событий, ведущей к кульминации и развязке. Постдраматическое



«действие» существует в состоянии разрозненности: возникают изолированные, иногда синхронно существующие фрагменты, являющиеся обычно цитатами из известных (особенно по массовым СМИ) ситуаций и эпизодов. Вырванные из контекста, подвергшиеся повторному использованию (рециклингу), лишённые целенаправленности, они становятся объектами развлекательной игры и некоей автопрезентацией темы, а не знаками, отсылающими к внешнему миру. На сцене в центре внимания оказываются один жест или серия жестов, знакомых по повседневному движению (например, хождение, разложенное на составные элементы: поднимается стопа, перемещается нога, переносится центр тяжести, стопа, опускаясь, находит опору), которые лишены силы, создающей фабулу.

В интересующем нас театре отказываются также и от героя как ключевого элемента фабулы и объекта идентификации зрителя. Воплощения постдраматических «героев» (уже только в кавычках) совершенно лишены какой-либо связи, а если и напоминают известных персонажей (например, героев Стриндберга или Ибсена), то лишь как их опустошенные схемы: становится невозможным проникнуть в психику этого персонажа или добратся до его памяти, если память оказывается бартовской попойкой, а «нутро» набито медийными стереотипами и обрывками из отрывков.

На сцене отказ от героя как личности ведет к специфической функции актера. Он уже не играет роль, не воплощается в персонажа, он лишь «выставляет напоказ» собственную физическую ипостась, свою телесность. И, как таковое, это почти эксгибиционистское материальное существование не приглашает зрителя к совместному сопереживанию, но провоцирует на конфронтацию.

Эта конфронтация может принимать полярно различные формы. В постдраматическом «перформансе» актер предстает просто телом, выставляемым на обозрение зрителя, чистым присутствием «без необходимости обоснования его (*этого присутствия*). – **Прим. пер.**) с помощью какого-то представленного мира», как это определяет Леман. Телом, подчиняющимся собственным действиям, часто нарушающим нормы «хорошего вкуса» – вульгарным, агрессивным, способным совершать даже такие экстремальные акты, как нанесение самому себе ран. Зритель рискует тем, что лицом к лицу сталкивается с перформером, беспардонно обнажающим перед ним свое физическое тело и связанную с этим возможность страдания, дегенерации, даже смерти, испытывая при этом интенсивный дискомфорт, сверхъестественный страх и эстетический шок. Такое действие носит характер гипернатуралистического квазиритуала, грутально рушащего барьеры

между актером и зрителем, окончательно исключая ключевую для театра категорию игры.

На противоположном полюсе актер становится предметом эстетическим, исполнителем-перфекционистом точнейших жестов, объектом размышлений зрителя, живой скульптурой или элементом *tableau vivant*. Именно его замедленный, нарочитый жест, дополнительно подчеркнутый игрой света, представляет собой *differentia specifica* актерского присутствия на сцене: «постдраматическое тело» становится «телом жеста», как пишет Леман.

Как таковое оно может стать также источником целой серии бесконечных отражений и трансформаций. Продуцирование образов тела (с помощью системы зеркал или видеотехники) приводит к отрицанию первооснов человека: изображение человека, подвергнутое технологической обработке, превосходит его своей убедительностью; изображение человека кажется – вот парадокс! – более настоящим и более осязаемым, чем он сам. Вдобавок образ, многократно растиражированный и размноженный иногда с помощью тех средств, которые исключают нормальное восприятие и вызывают головокружение, втягивает зрителя в бодриаровскую прецессию *simulacrum*, в которой можно уловить уже только копии и отражения, а их источник все более отдаляется и наконец исчезает.

Тело тут есть также источник голоса. Голоса, являющиеся, однако, не носителем речи, не средством передачи значения, но чисто физическим актом. Голоса, трансформированного в нечленораздельные звуки – урчания, бормотания, хрипы, бурчания, покрякивания (апогей – это арии крика у Р. Уилсона), а в лучшем случае – участвующего в синхронных, часто многоязыких оргиях звука (ведь это уже не реплики). Таким образом, постдраматический актер сводится к чистой *physis* и ее рудиментарной демонстрации, лишенной психики, личности и даже антропологического статуса.

Описанные трансформации приводят к распаду, к деструкции такой драматичности, какую избирает своей отправной точкой постдраматический театр. Больше не существует непрерывного повествования, нет логического порядка, нет размышления о судьбах человека. Вместо них появляется побуждение к чувственной восприимчивости, даже прямая атака на то, что называется пониманием; искушение и обольщение зрителя. Игра со зрителем в таком театре, как мне представляется, именно в этом и состоит – в бомбардировке его сверх меры всевозможными импульсами, в окутывании его своеобразным мультимедийным волшебством, которое соединяет все со всем (например, культурные артефакты с иконами массовой культуры), стягивает в коллективные

сны наяву (так о спектаклях Р. Уилсона пишет в своей книге «Театр, каким он мог бы быть» Анджей Вирт).

Рождению такого трансформации зрителя способствует также соединение реальности с ранее придуманными образами, сумасшедший темп повествования, подражающий стратегии новых СМИ (особенно видеоклипам и рекламе), а также сверх всякой меры производимые внушения и ассоциации. В так называемом «кинематографическом театре» (см. главные работы Р. Уилсона и Р. Форемана) и в «конкретном театре» (Ж. Фабра и Дж. Джезуруна) часто используется калейдоскоп сменяющихся друг друга образов и игра света, перемежающиеся смонтированными диалогами из старых фильмов и какофонией разного рода звуков. Все это создает ошеломляющий коллаж мультимедийных эффектов, делающий невозможным какой бы то ни было их синтез.

Так зрителя в постдраматическом театре всеми способами отучают от той роли, к которой его приучил традиционный театр. Если ему и предлагается нечто созерцать, то это как бы элементарные вещи – тело, пространство, голос, звук, образ; если же ему предлагают некое повествование, за развитием которого нужно следить, то оно будет деформировано сумасшедшим темпом и представлять собой набор отрывков и повторов чьего-то, что должно

быть и так известно зрителю из других источников.

По крайней мере, так это выглядит в главных образцах этого театра, наиболее заметных и известных. Но существуют и другие его версии, описанные Леманом: сценическое эссе, в котором «действие» заменяется предложенным публике театрализованным размышлением на философские, научные или эстетические темы – как, например, инсценировки текстов Платона, спектакли-коллажи, составленные из цитат Фрейда и Ницше, театрализация монологов («Фауст» Груббера, «Гамлет» Уилсона, хоровой театр в инсценировках Шлеефа). В них, правда, подвергается сомнению драматичность, признанная негативной в качестве отправной точки, но совершенно иначе, чем в описанных выше формах. Здесь зрителя побуждают к размышлению, а не только к чувственному восприятию, приглашают заново поразмышлять над предложенными проблемами, поучаствовать в особом интеллектуальном ритуале. Его побуждают к этому тем более интенсивно, что общение между персонажами прервано, и исполнитель обращается непосредственно к зрителю, превращая его в единственного партнера этого интерактивного действия.

2.

Эта вкратце охарактеризованная суть постдраматического театра вызывает не только эмоции, но и множество сомнений.



Нельзя отделаться от впечатления, что и «пост-», и следующая за ним «-драматичность» – это сугубо идеологические конструкции, которые создают эту «постдраматичность», но вовсе не описывают ее. Ибо, если считать, что «драматичность» – это есть суть драмы, то драматичность, ныне отвергаемая новыми авторами, с исторической точки зрения есть лишь одна из множества возможных. Ведь аристотелевско-гегелевский образец не нашел воплощения в драматургии символистов, экспрессионистов, абсурдистов и многих других. Любопытно, что Леман признает именно их родоначальниками, предтечами нового театра. Вирт, основатель школы в Гессене, с восхищением пишет о Брехте, в эпическом театре которого и – в не известных в Польше «инструктажных пьесах» (*Lehrstück*), – используются практики, которые развивают адепты нового театра. Можно ли в таком случае говорить о том, что от прошлого драмы отказываются авторы, начало деятельности которых, по мнению Лемана, относится к 1960-м?

Подобные сомнения вызывает и новая театральность. Она отмежевывается от драматического театра, для которого текст был смыслом существования, но ведь еще в начале прошлого века, в эпоху возникновения авангардных течений, такой театр утратил свое доминирующее положение, ибо появились совершенно иные средства реализации

театральности, вызвавшие гораздо больший интерес, чем традиционные. Напомним: А.-Ф. Аппиа стремился видеть тело актера как скульптуру, делал акцент на сценографии и музыке, а Э. Г. Крэг, например, требовал от актера трансформации в «сверхмарионетку» – большую куклу, сила которой заключалась в ее абсолютной холодности и красоте, лишенной гуманистической экспрессии. Они оба относились к тексту драмы как к элементу второстепенному, и оба, как видим, развивали средства экспрессии... постдраматической. Однако они делали это на пороге XX в.!

Пойдем дальше: 1920-е г. – это «театр жестокости» А. Арто, также отказывающийся от текста, использующий восточные ритуалы и ожидающий от зрителя ритуально-соучастия. Тогда же свои эксперименты осуществляли дадаисты и футуристы, брутальными средствами пытавшиеся выбить из публики ее традиционные привычки. Леман если и упоминает о них, то лишь вскользь и только для того, чтобы подчеркнуть различия между авангардом и постдрамой. Со своей стороны я бы, скорее, подчеркнула куда более бросающиеся в глаза сходства и параллели. Кроме того, я бы также вспомнила и добавила сюда еще пару названий и имен: хотя бы Э. Пискатора (1920-е г.), о котором немецкий ученый не упоминает, но который первым использовал в театре кинопроекции, сопровождавшую

действие на сцене; театр «Living Newspaper» (так называемые «живые газеты»), родившийся в 1930-е г. Этот список можно было бы и продолжить: потом появляются хэппенинг, театральные концепции П. Брука, Т. Кантора, Е. Гротовского... Впрочем, двое последних названы, Леманом родоначальниками «постдрамы»; мы же на полях заметим: а почему тогда среди них нет, например, Ю. Шайны или Э. Барбы? Так или иначе, снова куда-то исчезает магическая цезура 1960-х г., поскольку все вышеназванные режиссеры дебютировали задолго до этого времени.

Можно ли тогда говорить о том, что постдраматический театр является театром радикально переломным? Он, несомненно, расширяет набор выразительных средств за счет новых медийных техник, но это, собственно говоря, и так очевидно, – в начале XX в., когда развивались авангардные течения, подобных техник просто не существовало. Несомненно, он склонен отказываться от текста или низводить его до второстепенного уровня по сравнению с иными средствами выразительности, что, впрочем, делалось еще во времена Великой театральной реформы.

Только в одном пункте изменение, предложенное «постдраматическим театром», может показаться более значительным – в отказе от смысла, в том, что зритель лишается каких-либо понятных ему интерпретационных подсказок.



Именно на зрителя, а не на автора возлагается задача конструирования смысла. За зрителем также остается право отказаться от совершения этого акта: зритель в новом театре имеет право ограничиться чистой перцепцией, сенсорным ощущением, просто поддаться постдраматической магии. Он даже бывает принуждаем к такой позиции: *explicite* – когда на него обрушивается чрезмерный шквал импульсов, или *implicite* – когда перед ним возникают лишь мелкие крохи мира, деформированные, многократно сопряженные невесть как, которые уже почти невозможно сложить вместе. Что же касается мобилизации зрителя на конструирование значений, то я бы поостереглась здесь говорить об изобретательности – в конце концов, как активизировать зрителя, знающего авангардный театр, а некоторые из его творцов выведение зрителя из состояния пассивности считали самой главной задачей всяческих реформ (Арто, Рейнхардт, Брехт). «Постдраматический театр» – это, скорее, опять-таки доведение до крайности тенденций, возникших гораздо раньше. Если же зритель оставлен в ситуации без смысла (или смысла невозможного), то это представляется по сути чем-то неизвестным прошлому театру, хотя в какой-то мере вытекает из того, что на зрителя переложена задача поиска смысла: исходя из логики, среди множества возможностей появляется и

такая – отказаться от подобной активности.

Итак, является ли «постдраматический театр» действительно постдраматическим? Может быть, если оставить в стороне броские лозунги и модные названия, уместнее было бы говорить о том, что театр просто достиг границы (если не исчерпал) концепций авангардных течений прошлого века. Правда, Леман не согласен с таким ходом рассуждений и настаивает на тезисе об абсолютной революционности нового театра, однако указывает при этом на многообразие его родственных связей с авангардом и тем самым опровергает свой собственный тезис.

Сомнения рождают и некоторые тексты нового театра. Вряд ли можно абсолютизировать, например, его отказ от традиционной драматичности, если он был уже совершен в XIX в. Именно с этого времени драма уже не базируется ни на принципе репрезентации мира, ни на непрерывности фабулы, ни на представлении (или навязывании) зрителю однозначного видения мира. Всевозможные «измы» и авангардные течения XX века делали то же самое, только по-своему, или, скорее, может быть, своими средствами. Многие произведения за последние сто с лишним лет никоим образом не соблюдают якобы универсальных норм драматичности. Мир драмы давно перестал отражаться в ровной глади зеркала, ибо

это зеркало расколосось на кусочки, а вместе с ним и принцип мимесиса. Целостная фабула также распалась на отдельные картины, не связанные друг с другом ситуации или ушла куда-то на второй план, была взята в кавычки, благодаря метатеатральным выразительным средствам или диковинным эффектам. Подобным же образом слова, из которых сотканы эти драмы, освободились от функции информирования, продвижения событий вперед, от обязанности обозначать и вступать в логические связи, чтобы продемонстрировать свои эстетические достоинства.

С этой точки зрения, тексты писателей последних десятилетий, которые Г. Пошман называет «не-драматическими театральными текстами», всего лишь развивают, радикализируют и переоценивают результаты изменений, происшедших значительно раньше. Не было бы творчества Х. Мюллера, Э. Елинек (авторов, которым уже поклоняются, как иконам новой драматургии), если бы не традиция Брехта; и не было бы, в свою очередь, Т. Стаффеля или Р. Поллеша, если бы не Мюллер, Елинек, П. Вайс. То же можно сказать и о британских «бруталистах», которые также относят себя к постдраматическому течению (наиболее известны у нас С. Кейн и М. Равенхилл). Они в большом долгу у поколения «рассерженных молодых», во главе с Дж. Осборном.

3.

Таким образом, все черты новой драматургии – ее поэтологические трансформации, игра с иллюзией, рециклинг как использование ставших общепринятыми форм, внедрение элементов популярной культуры, интертекстуальность, коллажность, монтаж, эксперименты с дискурсом, провокационность по отношению к зрителю, его шокирование и дезориентирование – присутствовали в театре задолго до появления «постдраматического театра». Постдраматические авторы наверняка все это не изобретают, но интенсифицируют, исследуют устойчивость этих элементов, часто приближаясь к экстриму и... исчерпанности. Если и существует какой бы то ни было общий знаменатель у постдраматической художественной, сценической и текстовой практики, то он определяется не столько преодолением драматичности, сколько, я бы сказала, поэтикой и эстетикой крайностей; стремлением привести в безумное движение самые разные стратегии, на протяжении многих десятилетий противостоявшие классическим правилам, и затем проверить, что из этого выйдет.

Мои замечания – вовсе не попытка дискредитировать новый театр и драму. Бесспорно, эти явления интересны и побуждают к размышлению, но, прежде всего, они впечатляют зрителя, особенно молодого. Театральные начинания и произведения писателей данного направления

часто не только верно передают атмосферу современности (или постсовременности), но и буквально поражают качественным художественным уровнем. Это особенно касается крупнейших мастеров сцены, уже названных выше, а также мастеров текста (по моему мнению, главным образом – немецких авторов, особенно смелых в своих художественных изысканиях).

В Польше тоже существуют любопытные явления в этой сфере – это спектакли Г. Яжины или К. Варликовского, тексты авторов из поколения «порно» – Кшиштофа Бизя, Павла Юрека, Моники Повалиш, Марека Кохана – интересные не только с точки зрения содержащегося в них диагноза нашей действительности, но и как художественные предложения.

Однако внутреннее сопротивление рождает во мне та создаваемая мифология их абсолютного новаторства, которая получает распространение не только в среде обычных зрителей, фанатов постдраматичности, но и в среде серьезных комментаторов и критиков.

Могут ли служить объективной характеристикой явлений экстремальные формулировки, которые им даются? Не искажают ли односторонность и эмоции реальную картину? Одним словом, не приносят ли они больше вреда, чем пользы?..

**Перевод с польского
Елены Шиманской**

Илья СМИРНОВ

культуролог



Все это живо напоминает мне пародии Ф. Рабле на средневековую схоластику.

«В центр спектакля выдвигается театральный дискурс и понятие постдраматической энергетики... Замедленное, как в лупе времени, движение актеров производит совершенно своеобразный эффект, полностью вырывающий у идеи действия почву из-под ног... Как вопрос и проблема драматический театр, связанный с автономией человека, выходит здесь на уровень постдраматической энергетики (в том смысле, в каком Лиотар говорит об "энергетическом театре" вместо театра изображающего)... Весьма впечатляющий – ряд признаков "постмодернистского театра": многозначность, искусство как фикция, театр как процесс, отсутствие преемственности традиции, разнородность и неоднотипность (гетерогенность), нетекстуальность, текст лишь как материал для опоры, отношение к тексту как к чему-то авторитарному и архаичному, деконструкция,

плюрализм, множество кодов, разрушение, перверсии, деформация, актер как тема и главный персонаж, перформанс как нечто третье между драмой и театром, антимиметический принцип, театр, не поддающийся интерпретации... Степень интерпретируемости общей текстуры имеет тенденцию равняться нулю...» И т. п.

Хотя, на мой вкус, сочинение для пародии слишком затянато.

Обсуждать здесь, по-моему, нечего. Если «степень интерпретируемости имеет тенденцию равняться нулю», то зачем время тратить?

Переводить «постмодернистскую» заумь на русский язык тоже нет большого желания.

Но есть фрагменты, несколько более внятные, и они как раз обнажают соцзаказ: «наш рассыпающийся на корпускулы сегодняшний мир», «обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу», «быть может, из этого мы должны сделать вывод, что "постдрама" отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?»...

Извините, г-да постмодернисты, но ни на какие «корпускулы» реальный мир не рассыпался. В нем по-прежнему ходят поезда, горит свет, хирурги делают операции, ученые (настоящие) совершают

великие открытия, а режиссеры (настоящие) ставят умные и добрые спектакли. Если у кого-то в голове потерпело фиаско просвещение и отменился гуманизм, не надо переносить свои личные проблемы на других людей.

Подробнее об идеологии т.н. «постмодернизма», он же «постдраматизм» – см.: Смирнов Илья. Дети Гельминталя: групповой портрет в историческом интерьере // Вопросы театра, 2010, №1–2. С.35–43.

Алена КАРАСЬ

театральный критик, педагог, театральный обозреватель «Российской газеты»



Сложность ситуации в том, что тема высказывания размыта. О чем, собственно, должна идти речь? О самой теории Лемана? О ее применимости в российском художественном и аналитическом контексте? О том, существует ли у нас само явление, описанное Леманом?

Кажется, все эти вопросы спровоцированы самим автором книги «Постдраматический театр», типом его дискурса. «В мире, где семиотика театра продолжает влиять на исследование сути значения и охранять интерпретационные стратегии

театра, наша задача состоит в том, чтобы выработать такие формы описания и такие дискурсивные формы, которые позволили бы, говоря совсем просто, оставить знаку право не нести в себе смысл» (здесь и далее перевод Юлии Лидерман. – **А.К.**).

Лексика лемановского труда, вдохновленного свободным постструктуралистским дискурсом, тем не менее, исполнена агрессивной нормативности: «...обзор стилистических особенностей постдраматического театра, или, более строго формулируя, способов его обращения с театральными знаками, должен способствовать выработке категорий и критериев (но, разумеется, не инструкций), с помощью которых Порядок зренья постдраматического театра может приобрести бóльшую отчетливость».

Именно эта скрытая «нормативность» вызывает жаркие споры с его теорией – и у нас, и на Западе. Забавная ситуация произошла во время встречи с Томасом Остермайером, организованной Кириллом Серебренниковым для студентов Школы-студии МХТ в сентябре 2010 г. В качестве ее главной темы был выбран постдраматический театр. Остермайер с немецкой основательностью вступил в содержательную полемику с автором популярной теории, о которой его аудитория знала... совсем немного. Его аргумент против Лемана заключался в том, что постдраматический, концептуальный

театр увел публику из зрительного зала, что, благодаря невиданной популярности «постдраматического», была разорвана связь театра и публики, которая по-прежнему жаждет историй. Но еще более гневный его пассаж заключался в том, что, лишенный «историй», освобождающий знаки от власти смысла, блуждающий в хаосе «физического», отвергающий любую «ясность», этот театр потерял себя как инструмент критического анализа, стал антибрехтовским. Он «усыпляет».

Кроме этой встречи, разговоры о постдраматическом театре отразились и в небольшой дискуссии журнала «Театр» (2007), инициированной его тогдашним главным редактором Валерием Семеновским, и затихли в силу, казалось, полной неостребованности предмета дискуссии. Вспыхнули они с новой силой именно сейчас. Почему?

Следя за пульсацией театральной мысли, можно обнаружить ее отчетливый всплеск в конце 1980 – начале 1990-х г. и явный спад в последующие десятилетия с некоторым робким его обострением именно сегодня. Почему интерес к постмодерну, спровоцированный в нашем театре П. Бауш, Р. Уилсоном и А. Васильевым, так быстро иссяк в театроведении? Не в том ли было дело, что теоретическая апатия оказалась связанной с регрессом, апатией режиссуры к обновлению театральных языков? Что вместе со своеобразной «обструкцией», которая

нарасталась по отношению к А. Васильеву с середины 1990-х, к поколению «Творческих мастеровских», вместе с «антиэстетским» демаршем «новой драмы» и бедностью ее лексики, обеднел и исследовательский запал как таковой?

Кажется, что наш театр, а с ним и интеллектуальная рефлексия прошли своеобразную «точку бифуркации», зависания и теперь ищут новые философские, интеллектуальные, формальные контексты. (Спасибо П. Пряжке за введение термина в театральный обиход: *точка бифуркации – критическое состояние системы, при котором она становится неустойчивой, и возникает неопределенность: станет ли состояние системы хаотическим или же она перейдет на новый, более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности. Термин – из теории самоорганизации. Свойства точки бифуркации: 1) непредсказуемость; обычно точка бифуркации имеет несколько веточек аттрактора (устойчивых режимов работы), по одному из которых пойдет система, однако заранее невозможно предсказать, какой новый аттрактор займет система; 2) точка бифуркации носит кратковременный характер и разделяет более длительные устойчивые режимы системы.*)

Интерес к теории Лемана, столь ярко проявившийся во время проекта «Польский театр в Москве», связан с этим «теоретическим голодом».

С чем мы сталкиваемся, когда пытаемся приобщиться к проблематике Лемана? Мы видим театр, не способный и не желающий передать непосредственность переживания, эмоциональный градус, театр, создающий эмоциональную дистанцию между собой и зрителем и совершенно особый тип отношений с публикой. Ведь если нет прямой и эмоциональной реакции на происходящее, то публика может наблюдать происходящее отстраненно.

Недоступность эмоционального переживания, чувства реальности, невозможность прежнего – психологически «прямого», эмоционального и интеллектуального – ее описания до сих пор многими интерпретируется, как проблема недостаточности театрального качества, как проблема таланта.

Между тем, очевидно, что дело в системной мутации, в таком сдвиге восприятия, на который театр не может больше не реагировать. Но вместо того, чтоб реагировать, театр, чаще всего, дает наивные формы «прямого» высказывания, в которых ни о какой проблематизации нового восприятия мира и речи нет.

Только такая перспектива дает понять спектакли И. Вырыпаева, явление «документального театра», где переосмысливается цепочка отношений «актер – персонаж – персона – зритель-как-участник – зритель-как-персонаж, зритель-как-свидетель».

Совершенную постдраматическую ситуацию вне

интерпретаций создает в новом проекте, названном совместно с продюсером Е. Ковальской «Короткий театр», В. Рыжаков. Осуществлен он на редакционной кухне журнала «Афиша». Спектакль «Боги пали, и нет больше спасения» по пьесе американки Сельмы Димитриевич идет ровно 33 минуты (не случайно в голову приходят авангардистские жесты К. Малевича и Дж. Кейджа). Ее героини – мать (Светлана Иванова-Сергеева) и дочь (Ольга Сухарева) – ведут диалог, лишенный интонации, без мимики, с лицами, скрытыми очками, как маской, диалог, больше напоминающий эксперименты Г. Стайн, чем современную бытовую пьесу. В конце четвертого «сета» мать умирает. Разговор на кухне В. Рыжаков переносит в реальную, хоть и офисную кухню, и сценическое пространство, хоть и огороженное, как детская песочница, слито с пространством вне сцены. Когда мать умирает, актрисы перемещаются за огромный стол «Афиши», где уже шкворчит сковорода с куриным филе. Смерть в офисе модного журнала, между раковиной и столом, среди посуды и публики, сгрудившейся вокруг «песочницы/выгородки», как на показе мод, настигает не только мать из американской пьесы, но и весь привычный строй театра. Он сдвигается к перформансу, инсталляции, где статус сценического пространства, статус самого «театра» чрезвычайно проблематизируется,

заставляя публику постоянно менять точку зрения. Этот театр, лишенный всякой специальной визуальности, скорее, работает для слуха, чем для зрения. Но еще больше – для того ментального ландшафта, в котором и происходит главное событие спектакля. Вот вам яркий пример постдраматического как оно есть.

Что дает теория Лемана? Во-первых, предлагает системно взглянуть на те процессы, которые начались в театре в конце 1960–1970-х г. Во-вторых, описать их более детально, чем это делалось с помощью постструктуралистских штудий. В-третьих, наметить инструментарий, позволяющий и дальше осуществлять «навигацию», нащупывать новое.

Ее можно «крыть», как угодно, но не пользоваться ее импульсами бессмысленно. Мы уже не воспользовались плодами постструктуралистской философии, оказавшись не только в теоретическом, но и в художественном вакууме.

Анатолий ЛЕДУХОВСКИЙ
режиссер, педагог



Вспомните того человека, которого спросили, зачем он так усердствует в своем искусстве, которое никто не может понять.

«С меня довольно немногих, – ответил он. –

С меня довольно одного.

С меня довольно и ни одного».

Монтень

Откликнувшись на просьбу написать о так называемом постдраматическом театре, я и не думал, что поставлю себя в тупик и достаточно скоро задамся вопросом – а есть ли таковой вообще? Сам предмет казался настолько очевидным и бурно обсуждаемым, что сомнений в наличии этого предмета почти не было.

Но... подобные дискуссии, как правило, превращаются в одно и то же – в «сюжет для небольшого рассказа»: «На берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...».

Все попытки охарактеризовать любые проявления театра очень скоро превращают сам предмет обсуждения в схему, а схемы в искусстве, как известно, никогда полезны не были и всегда превращали любой вид искусства в догму, с которой обязательно начинали бороться, превращая борьбу с догмой в еще большую догму.

Но... догма всегда необходима Критике! Потому что, как писал когда-то давно В.А. Жуковский, критике необходимо служить «ариадниною

нитию» для тех, кто «судит криво и косо о произведениях изящного, потому что вкус их и рассудок или испорчены предубеждениями, или весьма еще мало образованны и требуют направления. Она облегчает для них работу ума; соединяет и приводит в систему то, что им представлялось без связи и по частям, побеждает их беспечность и, избавляя внимание от тягостного усилия, приводит их кратчайшим путем к той цели, к которой не могли бы они достигнуть без указателя».

Ни один подобный указатель, который в результате, как правило, превращается в теоретическую систему, не в состоянии отразить доподлинно то, чем на самом деле является настоящий «живой» театр, но всегда быстро находят желающих подвести под что угодно идеологическую базу и стать впереди «новаторской» колонны. А когда эта «колонна» отсутствует, готовы ее даже сформировать. И выстраиваются в ряд новоиспеченные новаторы под одобрительный рокот критических масс!

Но... если вспомнить историю театра хотя бы XX в., то мы найдем там много и всякого: и с текстом, и без текста, и с визуальными эффектами, и с пластикой, и с мимикой, и с танцем, и с музыкой, и с пением, и, бог знает, с чем еще. Мало у кого из тех, кто вспомнит Г. Крэга, Б. Брехта, Ж.-Л. Барро, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда (далее длинный список) и внимательно ознакомится хотя

бы с азами их творчества, я думаю, повернется язык говорить о новых формах, а те, кто окунется в Шекспира, Чехова, Еврипида, Софокла, Мольера (далее – еще более длинный список), вряд ли захотят говорить о новой драме.

К тому же Чехов сто лет назад устами Тригорина и Треплева уже давно ответил на все подобные вопросы: «Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?» – сказал один... «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души», – сказал другой. И добавить к этому, увы, нечего.

Марина ТИМАШЕВА
театральный критик,
обозреватель радио «Свобода»



На вопросы, которые в конце статьи задает уважаемый коллега В. Колязин, я ответить не могу, потому что не понимаю, о каком предмете идет речь. Стало быть, не могу судить, угрожает ли психологическому театру нечто, мне не известное. Отдельные спектакли, которые, на первый взгляд,

подходят под определение «постдраматических», ничему угрожать не могут, а общей тенденции я не различаю. Ведь театр – это не только то, что критики друг другу на фестивалях по кругу показывают: сами выберут, сами привезут, сами восхитятся, сами напишут положительные рецензии, как у Жванецкого – «сами производят и сами потребляют».

Слово есть, а определения нет, то же самое, что с «постмодернизмом». Я ни разу не встречалась с точной, убедительной, сколько-нибудь похожей на научную формулировкой. Каждый раз при подстановке примеров вся схема рассыпается. Судя по невнятности критериев, «постдрамтеатр» и есть что-то вроде «постмодернтеатра». Да и в принципе, современным культурологам я верю не больше, чем политологам или экстрасенса.

Поэтому могу только «на полях» изложить свое недоумение по поводу позиции Лемана в изложении Колязина.

Итак, читаю: «Многочисленные сторонники Лемана сочли правомерным введение и обоснование нового термина, прежде всего, потому, что он описывает важнейшую тенденцию современного театра – отход от текста, – что не означает отказа от модернизма, явно просматривающегося в термине «постмодерн»».

Никак не могу согласиться с утверждением, что современный театр отходит от текста.



В Германии, в Нидерландах, в Швейцарии, в Северной Европе и в Англии (эту часть театрального света я знаю лучше) театр остается полностью литературоцентричным. В той степени, в какой никогда не отмечалось в РФ или в СССР. Люди на сцене говорят, говорят и говорят, а публика реагирует только на произносимые слова. Это особенно заметно, когда ты не знаешь языка. Тебе кажется смешным, допустим, какой-то жест или мимическая гримаса, но никто, кроме тебя, не обращает на это никакого внимания – только на текст.

Леман называет фамилии режиссеров «постдрамы», – и получается ерунда. Неужели текст не важен для Ф. Касторфа? А зачем тогда он ставит «Мастера и Маргариту», Достоевского, и зачем его спектакли так перегружены разговорами? Еще есть имя П. Бауш. Да, точно, она – хореограф, а в театре танца – иные средства выразительности, впрочем, в постановках П. Бауш поют и разговаривают (и куда больше, чем было принято в этом виде искусства до ее появления в Вуппертале).

Или вот взять «(А)положию» К. Варлиховского, которую только что показали на «Золотой маске»: пять часов плотного текста, и он, на мой взгляд, намного интереснее собственно театральной составляющей зрелища. Многие режиссеры отказываются от драматургии и ищут опору в прозе. Вместо пьес (часа на три сценического времени), часто (чаще, чем во времена

МХТ Станиславского) ставят инсценировки романов, которые могут занять весь день или три вечера подряд. Почему интерес крупных режиссеров смещается к прозе, почему все чаще они сохраняют в инсценировке не только реплики персонажей, но и авторский текст, и текст повествователя – интересная тема для отдельного разговора, но сама тенденция свидетельствует о повышенном внимании к тексту, а вовсе не об «отходе» от него.

Читаю дальше: *«Текст больше не является сердцем театра, а лишь его элементом, слоем, материалом сценического изображения».*

Возможно, нечто подобное происходило в какой-то период в Германии, но, на моей памяти, текст всегда был материалом сценического изображения и одним – только одним – из элементов театра. Этим всегда бывают ужасно недовольны авторы пьес, которые постоянно требуют отставить все режиссерские ухищрения и просто внимательно читать написанные ими тексты.

Еще одно положение статьи: *«Постдраматический театр вносит момент смущения и недоразумения в восприятие спектакля традиционным зрителем, заставляя его сознание – наподобие “эффекта очуждения” – лихорадочно работать, чтобы угнаться за идеями и мыслями творца».*

Интересно, а не вносило ли «момент смущения» в восприятие зрителя то, что мужчина

в «Послеполуденном отдыхе фавна» появлялся на сцене в облегающем трико, а его тело принимало позы, непристойные с точки зрения современного спектаклю В. Нижинского времени? Не случилось ли «смущения и недоумения», когда на подмостки вышли голые актеры? Когда в театре потрошили куриц, а на рок-сцене ели летучих мышей? Или имеется в виду какое-то особое смущение, ведомое только постдраматическим зрителям? Или в драматическом театре сознание зрителя не должно работать, чтобы угнаться за идеями творца, – не должно было, когда появились Брехт, Чехов, Беккет, когда для сценического воплощения их сочинений был сочинен особый, новый язык?

Идем дальше: *«Трудно оспорить тот факт, что новые театральные формы определили стиль некоторых значительнейших режиссеров эпохи и что таким образом они обрели более или менее многочисленного, в большинстве своем, молодого зрителя».*

Должны ли мы понимать это высказывание так, что до постдраматического театра театральные формы не определяли стиль? У Крэга и Антуана, у Аппиа и Ирвинга, у Рейнхарда и Таирова, у Пискатора и Living Theatre, у Мнушкиной, у Любимова, Эфроса, Товстоногова...

Составьте сами список великих режиссеров и театральных художников мира. Мы бы не смогли отличить одного от другого, если бы стиль

не определяли театральные формы.

«У Лемана сказано чуть ли не языком математических формул: “В постдраматическом театре обычно нарушаются традиционные правила и более или менее установленная норма плотности знаков. Есть или слишком много или слишком мало”».

А кто считал норму? Одному зрителю и в своей машине тесно, другому – комфортно в метро в «час пик». Это ведь совершенно субъективная категория. Более того, десять часов умного текста и яркого театрального языка не кажутся мне переизбытком, а пять минут тупой болтовни и бессмысленных трюков – кажутся. Норма плотности знаков в спектаклях Г. Товстоногова была чрезвычайно высока, если понимать под знаками все сыгранные реакции, мотивации, отношения, подтексты. Значит, речь идет только о каких-то определенных знаках? О каких? Если я все время бегаю и говорю, то плотность есть, а если говорю, но не бегаю – плотности нет? Тогда у Э. Някрошюса много «знаков», а у Р. Уилсона – их мало? Ерунда: плотность символов в обоих случаях огромна.

Следующая цитата: *«В постдраматическом театре появляется новый театральный текст, более не являющийся традиционным драматическим текстом. Неотъемлемой составляющей жанра становятся невербальные средства».*

Подставим несколько фамилий, не имеющих отношения к постдраме: Крэг,

Мейерхольд, Таиров... Театр всегда использовал невербальные средства, иначе это не театр, а чтение вслух. В театре всегда танцевали, пели, играли на разных инструментах, часто пользовались цирковыми приемами. Пантомима и пластика – существенные составляющие театра. Художник часто выдвигался на первые позиции: помню блистательную речь Сергея Юрского, лет десять тому назад он говорил (в связи с русским театром) о том, что режиссера теснит со сцены художник.

В театре у одного Мастера преобладает одна составляющая, у другого – другая. Значит, речь идет о том, что раньше были бальные танцы, народные или балет на пуантах, а теперь появился современный танец и его новые техники. Раньше пели под рояль или гитару живым голосом, а теперь под электрический состав с хитроумными синтезаторами и – в микрофон. Раньше стробоскоп был последним писком моды, а теперь есть компьютерный свет, творящий невиданные чудеса. Но тогда надо переименовывать жанры всякий раз, когда физики и инженеры изобретают что-то новое. Со свечами – драматический театр, а с электричеством – уже нет? Если сценограф – А. Бенуа, то драматический театр, а если П. Пикассо, то кубистический, что ли? Если в спектакль входит слайдпроектор, то это тоже постдраматический театр? А если кино показывают во время спектакля – то это

что? Театр всегда вбирал в себя достижения других видов искусства, менялся темп, ритм, интонация, звук (всякий раз, когда менялись темп, ритм, интонация и звук улицы). Что же неожиданного в том, что он меняется с появлением компьютеров, электронной музыки, видеоклипов, новой моды в одежде, пластики, и т.д., и т.д., и т.д.?

«“Хоровое измерение”, по Леману, является важнейшей характеристикой постдраматического театра, в противоположность драматическому, где издревле доминируют диалогическая и монологическая структуры».

А что у нас с античностью? Помнится, там тоже доминировало «хоровое измерение».

Тут, правда, Леман спохватывается: *«Нельзя опровергнуть того, что в постдраматическом театре происходит возвращение хора. В 1995 году одновременно два режиссера – нидерландец Герард Рийндерс и русский Анатолий Васильев – избрали плач Иеремии темой спектакля, на месте драмы и диалога зачастую выступают речевой и пластический хор, заклинание песней».*

Мне-то кажется, что возвращение хора случилось намного раньше, как минимум в революционном начале XX в.

«Вместо последовательного развития действия (сюжета) в постдраматическом театре доминирует сквозной монтаж».

Но главное – сквозной монтаж не отрицает



последовательного развития действия. Текст, конечно, может быть скомпонован из разных источников (Левитин так делал в «Хронике широко объявленной смерти» еще в 1970-е г., но полагаю, что и он был не первым), но в соединении фрагментов должны присутствовать смысл и логика.

Из статьи: *«Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история... Следствием разрушения фабулы является целый ряд новых эстетических качеств... В самом деле, новому театру присуща категория не действия, а состояний».*

Это у Р. Лепажя в «Обратной стороне луны», «Трилогии Дракона», «Андерсене» главное – изображение, а не история? У А. Плателя в «Ступенях к Баху»? У Э. Някрошюса в «Гамлете» изобразительный ряд важнее истории отца, пославшего на смерть сына? У П. Бауш? Извините, не могу согласиться. Как определить, что важнее? Важно единство формы и содержания. Если же его нет, то мы имеем дело с плохим театром.

«Театр состояний» пришел из кинематографа. Там актеры «состоят», а режиссеры их «монтируют». Перенос приемов из соседнего вида искусства, как я уже говорила, явление нормальное. Но на «состояния» смотреть обычно бывает скучно (по крайней мере, до тех пор, пока театр не научится с киноскоростью менять место и время действия; с точки зрения современной

сценографии это уже возможно, но в кино артист может мгновенно «покинуть» кадр, а в театре на это все еще уходит минута-другая).

«В перформансе, равно как и в постмодернистском театре, на первый план выдвигается "liveness", провокативное присутствие человека вместо воплощения образа».

А почему для этого нужен театр? Чтобы не отвечать за хулиганство по закону, а называться «артистом»? Воля ваша, а мне это «провокативное присутствие» на улице надоело. Еще на свои налоги его содержать – увольте.

«"Альтернативой является черное зеркало, которое больше ничего не отражает". Быть может, из этого мы должны сделать вывод, что "постдрама" отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?».

Раньше считалось, что все это отражает театр абсурда. Выходит, теоретики изменили ему с «постдрамой». Хотя само словосочетание «постдраматический театр» – это и есть абсурд, так могла бы называться пьеса С. Беккета. И потом: зачем же смотреться в зеркало, которое ничего не отражает? Его надо выбросить, это ненужная вещь, хлам.

Смотрим дальше: *«Русскому читателю, наверное, понадобится бы комментарий почти к каждому предложению немецкого теоретика. Книга Лемана обращена к читателю*

с солидным философско-эстетическим образованием».

Теорию относительности можно объяснить популярно, а заумь культурологов нельзя. Я даже знаю, почему. Если то же самое написать понятными словами, сразу станет понятно, что это псевдонаука. Словесные конструкции для маскировки. Постнаука учены.

Владимир Колязин спрашивает: *«Отобразим ли наш мир смуты, отчаяния, авторитарной узурпации и национального безволия средствами милого нашему сердцу психологического театра?».*

Не думаю, что мир смуты, отчаяния и безволия – «наш» мир. Не мой, во всяком случае. В любом случае, и то, и другое, и третье имело место быть во все времена, но как-то удавалось все это отражать средствами психологического театра, и брехтовского театра, и натуралистического театра, и символистского театра – средствами самых разных театральных школ и языков. Прелесть – именно в разнообразии. Не нравится мне глобализация. Из-за нее скоро нельзя будет нормальный вкусный помидор купить – только дрянь синтетическую. И не хочу я одного на всех «немецкого» постдраматического театра. Их общество отличается от нашего, их фольклор отличается от нашего, они не понимают наших шуток, нам их анекдоты кажутся несмешными и грубыми. У них рыгать прилично, а у нас – пока нет, у них от поноса пьют коку, а

у нас – нет, у них ангину лечат теплым пивом (страшно даже представить), а у нас – горячим молоком, у них брань преимущественно фекально-анальная, а у нас – нет. Нельзя же театр отделить от жизни. Или будем теперь теплым пивом баловаться? Все, что может пригодиться в хозяйстве, мы позаимствуем (всегда так было, взаимовлияния не избежать), но учитывать национальную специфику совершенно необходимо. Иначе выходит так: «Немцы нарушили табу – рыгали на сцене и обсуждали за столом темы, которые у нас вообще обсуждать не принято. Какие они смелые! Давайте, и мы будем рыгать и обсуждать». А немцы своих табу не нарушали, у них просто другие табу, это мы, тупо копируя чужое, нарушили свои.

Лично мне очевидна только одна тенденция: критики (и только критики) сплоченно и организовано превозносят театр, близкий им по идеологии. Спектакли, в которых нет черного и белого, правды и неправды, хороших и плохих, палачей и жертв. «Зло есть добро, добро есть зло», – твердят ведьмы в «Макбете». Это первым артикулировал – текстом и символами – Э. Някрошюс в своем спектакле, но ему такая логика как раз не нравится, уже поэтому он и не совпадает с «трендом». А совпадают те, у кого в спектаклях нет авторской позиции, нет героя, нет морали; те, кто рвет связи с христианской традицией и наследием европейского

гуманизма. Пока что эти идеологии в меньшинстве. И не думаю, что их стоит бояться: театр жив до тех пор, пока люди согласны платить за представление, а они согласны платить за хорошую человеческую историю, за возможность сопереживания персонажам, сыгранным любимыми актерами.

Александр ПОНОМАРЕВ
режиссер



Постнатальные заболевания новорожденных;
постсоветское пространство;
постфактум;
постклиматериальный психоз;
постскрипtum и т.д. и т.п.

Вышедшая 12 лет назад книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» явилась, по сути, судорожной попыткой удержать угасание и гибель «постмодернизма» – весьма сомнительного, на мой взгляд, течения в искусстве. Сомнительного в том смысле, что всегда напрашивался вопрос: а существовал ли постмодернизм вообще? Не фикция ли это, навязанная творцам искусствоведами и критиками, чтобы хоть как-то

классифицировать те разброд и шатание в искусстве, которые существовали в конце прошлого века и продолжают-ся теперь?

Этот сомнительный ярлык стал, однако, удобен и желанен многим деятелям театра, особенно таким же сомнительным, как и сам термин. По сей день его с гордостью носит, к примеру, г-н Серебренников. Ведь этим ярлыком можно оправдать все: любую свалку, помойку приемчиков (в основном, заимствованных, читай – украденных). На мой вкус, эта мешанина не имеет ничего общего с «полистилистикой» (термин А. Шнитке), то есть не является эклектикой, тем более – высокой эклектикой.

Больше всего и от Х.-Т. Лемана, и от В. Колязина досталось, конечно же, драматическому театру, поскольку он является синтезом искусств, и в него, как в выгребную яму, можно слить все, чего душевка пожелает, назвав это красивым словом.

В действительности же, театр, как и любой другой вид искусства во все времена, был и остается хорошим или плохим, профессиональным или нет, высоким или низким, изысканным или пошлым, живым или мертвым, то есть является фактом творчества или лишь жалко пытается его имитировать.

Странно, а может быть, и закономерно, в связи с вышесказанным, что в статье В. Колязина приведены в пример и стоят рядом два имени –

К. Серебренников и Б. Юхананов. Вот уж подлинный пример свалки в одну кучу поденщика и творца со стойкой позицией в искусстве, которая с годами все более крепнет, судя по блестящей последней редакции его спектакля «Фауст» в «Школе драматического искусства». К тому же, Борис, насколько я знаю, никогда и не причислял себя ни к постмодернистам, ни к постдраматистам. Он – Артист, как и некоторые из нас.

К сожалению, у меня нет времени произвести более подробный анализ работы Х.-Т. Лемана и В. Колязина (режиссеры все-таки должны ставить спектакли, а не теоретизировать), но главное я уже сказал.

Михаил УГАРОВ

драматург, сценарист,
режиссер



– В одной из бесед вы сказали, что «новая драма» – это и есть постдраматический театр. Это заявление вызывает много вопросов. И вот первый: что такое, по вашему, постдраматический театр?

– Это настолько широкое понятие, что никто не дает ему исчерпывающего

определения, включая автора, который предложил этот термин. Он должен был приехать в Центр Мейерхольда, но не приедет, как выяснилось. В его книге «Постдраматический театр» дается много параметров, все это обросло фольклором – каждый как хочет, так и понимает, что такое «постдраматический театр». Дмитрий Крымов понимает это как визуальный театр, лишенный текста; очень многие понимают это как сочинительский театр, когда режиссер сочиняет спектакль, не пользуясь текстом. И у меня свое понимание. Это, видимо, абсолютно мой апокриф, который лично я разрабатываю, – то, что я называю «постдраматическим театром». Это театр повествовательный. Он мощно вошел в мировую театральную практику через читки. Фишка заключается в том, что мимесис, который нам завещал Аристотель, больше не работает. Герой больше не в силах воспроизвести события, которые с ним происходили, он в силах только их рассказать. Сюда включается верbatim, любые прозаические вещи, читки. От этого меняется и актерская природа, и драматургическая. Происходит другой катарсис. Другой поворот событий. Например – спектакль «Жизнь удалась» построен на этом приеме (совместная постановка Театра.doc и Центра драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина; реж. М. Угаров и М. Гацалов; «Золотая маска»-2010. – Прим. ред.). Собрались пятеро

актеров, которые рассказывают нам о том, что происходило когда-то. Спектакль «Класс Бенито Бончева» (ЦДР; реж. М. Угаров. – Прим. ред.) – Бенито Бончев рассказывает нам историю своей жизни, кусками проигрывая ее, исключительно кусками. Такой способ кажется мне очень плодотворным. Сейчас я буду делать спектакль в ЦДР по своей вещи, которая называется «Полетное». Даже не знаю, как определить жанр. Это не пьеса, не сценарий, не повесть. Я называю этот жанр – «объективная проза». Описание произошедшего на уровне факта. «И в этот момент он подумал, что...» – такое исключено в объективной прозе. «Он сделал это», «он пошел туда», «он выпил чаю», «он закурил», «заплакал», «убил», «убежал» и т.д. Объективную прозу можно спокойно переносить на сцену, снимать в кино и публиковать в журнале. Эта вещь напечатана в журнале «Новый мир» под видом повести. Я сейчас собираю на следующую «Любимовку» молодых прозаиков, чтобы разрабатывать жанр объективной прозы, который очень смыкается с постдраматическим театром. Я описывал знакомым театроведам свою точку зрения, они очень смеялись и издевались: говорили, что она несостоятельна. Но, когда я услышал их трактовку, она показалась мне такой же несостоятельной, как и моя.

– Верно ли, что основное отличие постдраматического театра от театра, в

широком смысле, драматического в том, что актер избавляется от необходимости переживания?

– Да.

– А как быть актеру с «он заплакал»?

– Есть выбор – сообщить зрительному залу, что в этом месте он заплакал, а можно заплакать. Это уже решает режиссер с актером. Когда мы репетировали «Жизнь удалась», мы выработали терминологию: у нас были понятия – «первый этаж» и «второй этаж». Первый – персонаж, второй – актер. И там все время роль гуляла между двумя этажами. В какой-то момент я – актер, в какой-то – персонаж. В какой-то момент я-персонаж говорю текст, а я-актер этому тексту удивляюсь, потому что это охренеть какой текст. Глупый, невозможный, но он существует, и его надо произнести. Очень интересная актерская техника.

– Лет десять назад еще хватало термина «постмодернизм». Не означает ли, что термин «постдраматический театр» – очередное наименование театра, свободного в выборе театральных средств?

– Да, означает. Ну, а какая разница? Термины придуманы в помощь художнику, всего-навсего. Поэтому я не придаю огромного значения терминологии. Сегодня я употребляю этот термин, а завтра – другой, который будет мне помогать.

– Постдраматический театр – это эпоха или жанр?

– Скорее, эпоха. Отчего пошел абсурдизм, если мы вспомним? После всех этих мировых

катастроф. Они произошли, но мир не перестал существовать. Не сидеть же теперь навсегда в абсурде? Ну, а драма... Сегодня даже драма другая. Два дня подряд я смотрел курсовые работы своих студентов-документалистов – я просто в потрясении. Драма реальных людей – она вообще другая, не как она представлена на сцене, в литературе, в кино. Она стерта, ее нет, ее очень-очень трудно заметить.

– В чем проблема – в актерах или зрителях?

– И в тех, и в других. Изменились свойства психики. Психика сегодняшнего человека работает, прежде всего, на экономию эмоций. Это система безопасности. Поэтому буквально воплотить человеческую драму возможно, конечно, но это будет искусство, особо не имеющее отношения к жизни. Вся актерская школа строится на этом: произошло событие – я реагирую. Сегодняшний человек на событие не реагирует. Чем оно более травмирующее, тем больше он не реагирует. Вот вы мне начнете сейчас всякие гадости говорить, а я не стану реагировать.

– В переполненном трамвае реагируют друг на друга, не экономя эмоций.

– Там же безопасная гадость. Там, наоборот, весело ругаться и кричать: «Сама дура!». Это же безопасно. А вот когда опасно – все, стоп-кран срабатывает на психике.

– Когда вы сказали «это будет искусство», вы как будто употребили слово

«искусство» в негативном смысле.

– Нет, в очень позитивном! «Лебединое озеро» – это же искусство? Или «Щелкунчик». Это будет «Щелкунчик».

– Вы имеете в виду консервативную форму?

– Да, очень красивую, которую иногда приятно посмотреть. Но, не имеющую отношения к реальности. И я, как потребитель, буду это прекрасно понимать.

– Но мы же говорили о человеческой драме в ключе правдоподобия – реалистического ее изображения? А опера и балет по своей природе условны.

– Понятно, что я привел в пример крайности. Но посмотрите сегодняшнее кино. Ведь это же все специально сделано с учетом техники безопасности психики. Это специально не совсем реальная ситуация, не совсем реальные герои в не совсем реальном мире. И это учитывается довольно чуткими мастерами Голливуда. А когда снимается какой-нибудь арт-хаус, который задевает, так это уж совсем редкий случай.

– Вы сказали, что «постдраматический театр» – это скорее, эпоха, нежели жанр. А может ли существовать такой жанр?

– Я-то считаю, что жанров не существует в природе. Это служебный инструмент для облегчения восприятия. Мне говорят: «Это комедия». Мне дают ключ к восприятию того, что я сейчас увижу. Мне, как потребителю, помогли воспринимать то, что сейчас

будет. «Это трагедия, это опера». Жанр – не совсем художественная категория, предназначенная для удобства потребителя. Во всяком случае, так обстоят дела сегодня. Раньше, наверное, это работало иначе.

– **Как термин «постдраматический театр» работает в помощь потребителям?**

– Никак. (Смеется.) Им вообще не нужно этого говорить.

Алена АНОХИНА

режиссер



Слова, слова, слова... Своему размышлению на эту тему я бы дала название «От Достоевского до Полунина». Могла бы только попытаться понять и объяснить, отчего русский театр «обнуляет» слово – вернее, то, что за ним стоит. Ведь недаром несколько лет назад в России был моден (для не слишком требовательных зрителей) театр так называемого стеба. Это было так «свежо» – выворачивать наизнанку какие-то знакомые и уже надоевшие, потерявшие свою ценность понятия. Без иронии никак было не обойтись, потому как русский человек всегда

любил поговорить, посудачить о жизни и не только о ней. Сложные хитросплетения человеческих страданий, самокопаний, самоистязаний, поиска Бога и богоотступничества, а также поиск искреннего пафоса, попытки «помириться с самим собой», не забудем, конечно же, и «веру в светлое будущее» – все это «выстрадано» русскими буквами, нашими родителями, родителями наших родителей... Но, к сожалению... обесценено невероятным количеством повторений и, увы, спекуляций.

Сегодня очень сложно найти актера, который бы вышел на огромную сцену какого-нибудь академического театра и не бессмысленно произнес, например, монолог «Быть или не быть». Или актрису, которая бы произнесла «Я – чайка» с полной верой в предлагаемые обстоятельства... Иногда кажется, что это под силу только в опере или на каком-то языке, на котором люди еще не научились врать. Но это наши проблемы, человеческие, актерские, режиссерские. Думаю, не только ощущение неправды толкает многих «постдраматистов» искать «новые формы»...

На фоне действительно болезненных поисков художественной правды появилось очень много любителей бессмысленных провокаций – зрелищ, начисто лишенных смысла, но с атрибутами так называемых «новых форм», описанных, судя по статье В. Колязина, в книге Лемана.

От этого и не очень внятен термин «постдраматический»: каждый подразумевает под ним нечто свое, личное. Есть великолепные спектакли, лишенные многообразия слов и не нуждающиеся в нем, наделенные яркой формой и прочими элементами «нового театра», но никак не лишенные драматизма. Например, спектакли Славы Полунина, Дмитрия Крымова...

Так что, говорить о «постдраматическом» интересно, но вряд ли можно договориться. Так все-таки, о чем идет речь? О вырождении драматизма? Или слова?

Театр всегда занимался поиском художественной правды и, как говорил Гамлет, являлся «зеркалом жизни». Сложно себе представить человека, не испытывающего на себе драматизм этой жизни и не реагирующего на него. Просто у каждого – свой болевой порог и «угол зрения». Или мы уже в раю? Поэтому для меня термин этот не совсем корректный. Есть только театр, производящий впечатление на зрителя, – вызывающий к высоким вибрациям или низким, заставляющий публику быть неравнодушной или так и оставляющий ее пресытившейся.

Конечно, современный русский театр занят поиском новых форм, но нисколько не избавлением от слова, а даже, наоборот: новый театр, хотя и он не нов (в театре – Кама Гинкас, в кино – Кира Муратова давно **ЭТИМ** занимаются), провозглашает текст,

даже подчеркивает его, но подчеркивает и расстояние, которое существует между авторами спектакля (здесь я имею в виду актера и режиссера) и текстом. Особенно, думаю, это необходимо для классического текста, – он является «мировоззренческим скелетом», точкой опоры, к которой нужно придти осмыслением, невероятным личностным включением. Отношения и взаимоотношения с текстом есть интересная и, может быть, самая важная задача для режиссеров и актеров, каким бы типом театра они ни занимались. Мне кажется, что авангардный русский театр сегодня куда больше занят поиском героя – в драматургии и в жизни, а за кулисами – поиском актера, который не вызвал бы у режиссера желания – поставить «Гамлета» в опере или без слов, а у зрителя – желания отправиться разглядывать какие-нибудь «постдраматические» инсталляции где-нибудь на мусорной свалке... Быть может, именно это острое чувство несовершенства всего и вся и заставляет некоторых режиссеров вдруг становиться непосредственными участниками свои спектаклей? Я имею в виду, например, потрясающий спектакль «Чайка» Юрия Бутусова...

Мне кажется, не стоит опасаться вытеснения «постдраматическим театром» театра драматического... Человек наделен множеством органов, способных воспринимать искусство, театр – глаза, уши, нос, сердце, душа. «Как

правильно воспринимать?» – так вопрос в театре ставиться не может. А «имеющий уши да услышит...».

Рузанна МОВСЕСЯН

режиссер



Вопросы, которые поднимает в своей книге Леман, настолько глобальны, что попытка ответить на них заведомо выглядит идиотской. Роль теоретика, рассуждающего о судьбах мирового театра, меня, режиссера, пугает. Поэтому попробую просто поделиться своими впечатлениями от прочтения текста В. Колязина – не более того.

Некоторые вещи меня поразили. Например, тезис о том, что Судьба и изо-отобразимость суть одно и то же. Это удивительно точная мысль! И какие-то вещи, происходящие в мире и в театре, в том числе, эта мысль для меня не то что объясняет, но *называет*, а, следовательно, дает возможность хоть в какой-то степени структурно осознать это

происходящее, почувствовать в нем хотя бы возможность логики. Потеря Судьбы (я теперь использую термин Лемана) – это самое страшное, что происходит сейчас с людьми. Мы теряем смысл своего существования на земле, теряем даже ощущение естественно-го движения жизни от начала к концу, движения во времени, связи с прошлым и будущим, своего места и в прошлом, и в будущем и, конечно же, в настоящем.

Все, что в цитируемой книге Лемана называется «постдраматическим театром», несомненно, существует сейчас на сцене. Есть в этой области много интересного и лично мне интересного, но если нет вот этого самого ощущения Судьбы, то я такой театр воспринимаю лишь как холодные игры разума. Иногда блистательные игры, но не рожающие ничего. Меня в театре волнуют не попытки изо- и отображения мира без Судьбы, а попытки эту Судьбу человеку вернуть. Я восхищаюсь Уилсоном, просто открыв рот, смотрю, например, его «Сонеты Шекспира», восхищаюсь тем, КАК это сделано, но мне, в первую очередь, нужны ЧТО, ЗАЧЕМ, О ЧЕМ, то есть про эту пресловутую Судьбу! А ведь ее отсутствие и есть главный признак постдраматизма, как его описывает Леман...

Александр БАКШИ

композитор

Спасибо Х-Т. Леману, что своей книгой он спровоцировал эту дискуссию. Она могла бы



состояться у нас и 10, и 15 лет назад. Но, лучше поздно, чем...

Определение «постдраматический театр» кажется мне сомнительным, как и любое другое с приставкой «пост-». По сути, речь идет о нелитературном (или ненарративном) театре. Но не будем спорить о словах. Определение это отсылает нас к понятию драматургии. По крайней мере, со второй половины XX в. драматург перестал быть главной и определяющей фигурой в театре. Долгое развитие режиссерского театра как театра интерпретационного доказало, что драматургия спектакля и драматургия литературная – совсем не одно и то же. В конце концов постдраматический театр стал возможен тогда, когда эта идея стала аксиомой. Его появление естественно связано с общекультурной тенденцией ослабления позиций слова, разрушением модели классического искусства, где все средства выразительности соответствовали литературе и существовали в условном пространстве в рамках сцены. К концу XX столетия

эта модель стала давать трещины и в XXI в., кажется, окончательно себя исчерпала. На смену условному пространству искусства пришло пространство погружения, которое втягивает зрителя в себя (параллельно в кино возникли 3D технологии и виртуальное пространство интернета). На смену литературе пришли мифы. Сознательно или бессознательно, но постдраматический театр находился – и находится – в русле этой тенденции (более подробно об этом можно прочитать в статье Людмилы Бакши «Вижу одно, слышу другое»: «Театр», 2002, № 2).

Список имен, которые приводит Леман, легко дополнить, перечитав буклеты европейских и российских фестивалей за последние годы. Значительная часть фестивальной продукции – постдраматический театр.

Что касается России, то не так безнадежно отстает она от Запада, как кажется на первый взгляд. В этот список должны были бы попасть не только такие явления, как Инженерный театр АХЕ, но и вполне традиционные драматические режиссеры, которые отдали дань этому направлению. Сошлюсь хотя бы на свой собственный опыт и опыт моих друзей. В 1992 г мы с Валерием Фокиным сделали спектакль «Сидур-мистерия» по мотивам скульптур и рисунков Вадима Сидура для ансамбля ударных и голоса. В конце 1990-х Анатолий Васильев поставил «Плач Иеремии» Владимира

Мартынова. В 2001 г. Кама Гинкас поставил мою «Полифонию мира». В 2003 г. мы с Ильей Эпельбаумом сделали спектакль «Из Красной книги», где принимали участие музыканты, художник как персонаж, балерина, кукольный артист.

Главная проблема постдраматического театра – не проблема понимания, а отсутствие инструментов анализа. Вспоминаю, как известный критик-театровед рассказывала по телевидению о спектакле Марталера «Прекрасная мельничиха» по вокальному циклу Шуберта. Она говорила о том, что для Марталера характерно бесконечное повторение однообразных движений и перемещений по сцене. И в этом своеобразном минимализме заключается главная особенность творчества режиссера. Но ни слова о том, что смысловой конфликт в этом спектакле, как и во многих других его работах, – противостояние слышимого и видимого, конфликт музыки и действия. В вокальном цикле Шуберта создан хрестоматийный образ романтического странника, безнадежно влюбленного скитальца. А персонажи спектакля живут в замкнутом пространстве бюргерского мирка, где окна всегда зашторены, где люди не видят солнца. Какие уж тут странствия! В музыке Шуберта постоянно меняются пейзажи, расцветают цветы, летают птицы. А у Марталера посреди сцены неподвижно застыл бронзовый тетерев. Во многих спектаклях режиссера идеальный мир

музыки, полный гармонии, целеустремленного движения и любви, противостояит тусклому, затхлому, заболоченному реальному миру, в котором живут его герои. Конфликт Марталера – традиционно романтический.

Но критика легко понять. Театровед – специалист по драматическому театру – привык относиться к музыке, как к фону и сопровождению спектакля, не имеющему прямого отношения к драматургии. Если в спектакле слов не говорят и связный сюжет не просматривается, то главное происходит, конечно, в действии. Где же еще! Ну, может быть, и в сценографии...

Обычному зрителю, не пишущему рецензий, как-то проще – он принимает или не принимает правил игры. Заражается, или не заражается...

Освободившись от диктанта слова, постдраматический театр оперирует всеми средствами театральной выразительности – (сценография, свет, действие, костюм, музыка...) – которые находятся в сложных соотношениях друг с другом: конфликтуют или взаимодополняют друг друга. Это и есть основа драматургии нового театра. Единого общего метода для анализа такого театра не существует, и существовать не может. Каждый спектакль строится по своим законам.

Хайнер Геббельс дебютировал в 1996 году спектаклем, который принес ему широкую известность, – «Черным по белому». Это произведение

можно назвать «театром композитора». Потому что главные средства выразительности были связаны с музыкой и музыкальной драматургией. В течение последнего десятилетия Геббельс эволюционировал в сторону театра, как он сам его называет, «меняющихся иерархий», когда в спектакле на первый план в разных его эпизодах выходят разные средства театральной выразительности: сценическое действие, свет, музыка, метаморфозы сценографии, инсталляция, и т.д. То есть, его спектакли представляют собой ряд модуляций-переходов из жанра в жанр, из одного вида искусства в другой.

Постдраматический театр возник где-то в 1960–1970-е г., в эпоху авангарда, и, конечно, был связан с идеей самовыражения художника, поиска им нового индивидуального языка. Но развивается он по тем же законам, по которым движется и вся культура. То есть, на смену поискам индивидуального языка и средств выразительности приходит поиск универсалий. Эволюция – от театра авторского самовыражения к театру мистериальному, в котором голоса разных авторов вступают в диалог. От театра монологического – к театру многоголосному, полифоническому.

Мне довелось поработать с верной ученицей Тадеуша Кантора, американской художницей и режиссером Эми Тромпетер. В своем творчестве она продолжает пользоваться приемами и образной

системой учителя. Однако ею сегодня движет не пафос самовыражения и поиск самодостаточных средств выразительности. Спектакль, который мы сделали, назывался «Реквием для Анны Политковской» и представлял собой драматургический диалог между музыкальной формой реквиема и кукольной мистерией, рассказывающей о путешествии Души на Небо.

Леман пишет, в основном, о фестивальном искусстве. Культура во всем мире продолжает развиваться в рамках жестко заданных жанровых дефиниций: театр драматический, оперный, кукольный, балетный, цирк... Противостоять склерозу устоявшихся жанровых структур были призваны фестивали, нарушающие заданные жанровые границы. Такая структура управления искусством успешно существовала в XX в. Благодаря ей те имена, которые упоминает Леман, а также многие другие, которых он не упоминает, стали широко известны во всем мире. Однако фестивальный путь развития начинает исчерпывать свой потенциал. Организация театрального дела по принципу домоседов-традиционалистов и путешествующих новаторов явно устарела. Нам предстоит научиться искать свою публику не на общеевропейских просторах, а у себя дома.

Театр активно движется в сторону внежанровых структур. Анатолий Васильев создал модель театра, в котором соседствует хор,

драматические артисты, музыканты, певцы, танцовщицы. Пока это – единственный пример в России.

Я думаю, что рано или поздно появятся и другие. Постдраматический театр нуждается в гибких формах организации театрального дела.

Максим КАЛЬСИН

режиссер

Честно говоря, термин не ка-



жется мне особенно удачным. Во-первых, он претенциозен, а во-вторых... старомоден. Да-да, старомоден, ибо лежит в области «конца истории», «смерти автора», «отказа от логоцентризма» и прочих пост-игрушек западных интеллектуалов, к которым, думаю, здесь, в России, относятся едва ли не с большим вниманием, чем на родине. Все это мирно исчерпало себя на исходе 1990-х, и слава Богу. Однако, как известно, «для русского человека знакомство с иностранцем – это как повышение в чине», и поэтому – дальше только серьезно, без шуток.

Замечу лишь, что и история отнюдь не закончилась, к стыду Фукуямы (всего-лишь сместился вектор глобальных противостояний), и автор умер только в текстах Р. Барта (любой книгоиздатель и книгопокупатель вам это с горечью подтвердит), и с логоцентризмом все в порядке (а как иначе мысли-то выражать? мычать вперемежку с бурной жестикуляцией?).

А вот к тому, что этим термином обозначается, я отношусь по-разному. Приведу примеры. Эти примеры, с одной стороны, касаются имен, приведенных в статье, а с другой – в некотором смысле антонимичны. Я видел один спектакль Р. Уилсона (по Стриндбергу), и мне он казался невыносимо скучным. По-моему, это просто-напросто эксперимент по созданию напряжения недраматическими средствами. Ожившие инсталляции. Как эксперимент – вещь, безусловно, ценная и интересная, но как спектакль, как зрелище... Это же «музыка для музыкантов». Невыносимо к тому же затянутая и выдающая себя за нечто большее, чем просто эстетский кунштюк. Я видел два спектакля Р. Лепаж: «Проект Андерсен» и «Липсинк». Первый – просто хороший и крепкий спектакль, второй – меня буквально потряс, не скрою. Но и в первом, и во втором спектакле все в порядке и с историей, и с прочими традиционными театральными средствами. То есть никакая это не «постдрама», а вполне себе обычная

(очень талантливо сделанная) драма. Я вовсе не хочу сказать, что все, что хорошо, – это традиция, а все, что плохо, – новаторство. Как новаторские формы выражения (т.е. «как») влияют на содержание произведения искусства (т.е. на «что») – большой и сложный вопрос. Я просто против радикализма в формулировках, а также против «открывания америк». Можно воспользоваться и примером из литературы: глупо называть, к примеру, романы Орхана Памука (недавнего нобелевского лауреата) абсолютно традиционными и классическими романами, но также глупо называть их и «построманами» и т.п. И это вопрос не только методологический, т.е. что, собственно, называть романом/драмой, а что построманом/постдрамой. По моему убеждению, «постдрамы» попросту не существует. Существует ЖЕЛАНИЕ постдрамы, как недавно существовало желание конца истории и т.д. и т.п. Из чего это желание проистекает? Во-первых и в главных, из кризиса религиозного мировоззрения. Бог опять умер, а человек, который вроде бы мера всех вещей, так за последнее столетие накуролесил, что вспоминать тошно. Во-вторых, из смутного (а иногда и вполне явного) страха перед цивилизациями, существующими по иным сущностным законам, нежели западноевропейская, другими словами, когда собственный крах выдается за всеобщий. В-третьих, из-за «культурной усталости»,

перенасыщенности разнообразными культурными формами, из-за их «перепроизводства». Похоже это на современный западный мир? При всех допусках, думаю, да. Похоже это на Россию? Думаю, что нет, ни по одному из трех пунктов. Не наши, короче говоря, это радости, как и не наши проблемы, как бы это «обскурантистски» и «мракобесно» ни звучало. Я убежден, что как раз новое слово сейчас, как никогда, нужно русскому театру. И не в смысле формальных поисков, а в смысле поисков нового героя, настоящего героя, с настоящими, не заумными и не «одноклеточными» проблемами. «Жизнь человеческого духа» по-прежнему, слава Богу, интересует российский театр. Слишком наивно интересует? Слишком старомодно? Все никак из-под скрижалей завета Станиславского-Немировича не выберемся? Пусть так. Но уж никак не в копировании или мнении перед чужими «как» нужно искать выход. А в поисках собственных «что».

А формы подтянутся, куда ж им деться? Будет новое содержание – подтянутся и новые формы. Но не наоборот. Еще раз: проблема не в отсутствии новых форм (и, соответственно, в слабой адаптации на нашей почве форм готовых европейских), проблема – в отсутствии воли искать новое содержание. Пусть даже в существующих традиционных формах. А в принципе, все это «пост» – игра, конечно. Нужно и в игрушки играть,

кто ж спорит? В конце концов, это ведь прямое дело театра – играть? Чтобы все уж слишком угрюмо-серьезным не казалось.

Ирина КЕРУЧЕНКО
режиссер



Как относиться к термину «постдраматический театр» и тому, что им обозначают? Есть ли сегодня ТАКОЙ театр в наличии или теория обгоняет практику? Есть ли перспективы развития у такого театра и театра вообще в изменившейся ситуации? Убьет ли этот театр слово? Перспективен ли театр без слов?

Все зависит от уровня сознания человека, который творит. От его способности и желания соотносить себя с миром, вычленять себя из мира и противопоставлять себя миру. Театр – да и искусство в целом – сейчас, действительно, качнуло в сторону поиска многомерных, объемных визуальных образов. Благо, сейчас и технологии позволяют заниматься этим поиском весьма широко. Гениями в искусстве, литературе, поэзии всегда называли тех, кто умел создавать образы. Но, чтобы «общаться образами», а, тем

более, создавать их, необходимо, чтобы «клетки», которые отвечают за восприятие образного языка для начала развились и, как минимум, вызрели. Поэтому немногочисленный отряд режиссеров-авангардистов занимается своим славным поиском в рамках эксперимента. Образ несет несоизмеримо большее количество чувственной и интеллектуальной информации, чем слово. В этом смысле, за образом – будущее. Но до тех пор, пока человечество не научится общаться телепатически, а будет «разговаривать словами», текст в театре будет иметь место. И театр Слово не убьет. Слово – главный определитель действия, состояния души, инструмент для выражения смыслов, в конце концов, **слово** само есть **образ**. Можно сочинять исключительно пластические истории, но это уже вид хореографии, можно людей выстраивать в живые картины и «рисовать» ими, допустим, на асфальте или в любом другом пространстве, но это уже вид изобразительного искусства. Слово, текст всегда были основой литературы и поэзии, в которую театр был призван вдохнуть жизнь. Разумеется, – и это здоровый процесс, – появляются новые формы на стыке разных видов искусств. Но адептам психологического театра бояться нечего, поскольку любой театр – если это театр, где рассказывает история о человеке через человека и про человека, – психологический. «PSYUHE» в

переводе с греческого обозначает «ДУША». Театр как раз и исследует проблемы души. И истории всегда будут рассказываться, и фабула будет жить. Потому что история – это цепь событий и оценка этих событий. Пока человек жив, и у него не атрофировалось эмоционально-чувственное восприятие действительности, безоценочное существование невозможно. Чтобы исчезла драма, человеку нужно научиться жить бесконфликтно. Чтобы исчезла трагедия, человек должен научиться относиться к событию, которое свалилось ему на голову, без чувства непримиримости и безысходности, как к лечебному сеансу общения со Вселенной. И комедия будет жить, пока у человека не отнимут дар «смеяться от души». Просто и драма, и трагедия, и комедия сейчас принимают как более сложные, так и самые примитивные формы.

На самом деле, мы до сих пор решаем те же проблемы, что и Древняя Греция, только в декорациях стало меньше природы и больше технических фокусов, да и высота духовных исканий большинства русскоговорящего населения планеты ограничивается уровнем кухонных диалогов часто одноклеточного человека из текстов «новой драмы». Поэтому термин «постдраматический театр» не имеет смысла. Вполне достаточно терминов «авангардный театр», «постмодерн», которые несут в себе все составляющие драмы.

КЛИМ
режиссер



ПОСТ
ПОСТ
ПОСТ

в русском языке пост обозначает религиозное бдение на голодный желудок хочется есть голод не дает спать и человек не засыпает на посту это пост в военной терминологии иными словами особое состояние способности видеть слышать понимать и осознавать культура в канун смены глобальных природно-временных циклов подготавливая человека к празднику возобновления ценностей всегда предлагает пост переели чего-то потеряли ценность проголодайтесь попоститесь

так что пост невозможность заснуть на посту в том числе и духовном когда демоны особенно активны и необходимо быть внимательным переели драмы попоститесь но если менее серьезно более театрально драма ведь требует сосредоточения внимания одиночества осознанной ценности этого одиночества понимания что человек творим одиночеством и для одиночества для драмы человеку необходимо обладание некоей энергией свободного времени именно энергией а не растерянностью перед ним и попыткой его убить ибо не знаешь что с ним делать а это собственно и есть состояние так называемого современного человека в так называемом современном демократическом то есть лишенном свободы мысли и обладающем только свободой слова обществе ты можешь говорить все слова при условии не складывания их в мысль которая всегда является опасной

Pro настоящее

ибо отделяющей
 живое от мертвого
 а значит мысль все тот же меч
 а не мир
 чего современная
 цивилизация
 и театр в том числе
 боится больше собственной
 смерти
 театр стал
 самотабуированным
 эзоповым языком
 договора о том
 что все мы
 идем взявшись за руки
 не будем называть куда
 дабы не портить себе
 настроения
 перед воротами Бухенвальда
 самоцензура
 закрытость тем
 очень напоминает
 эпоху всевластия критики
 звавшей к топору Русь
 теперь зовущей Европу
 к обуху подушки молчания
 и заедания проблем
 да все цивилизации
 рано или поздно гибнут
 наверное и цивилизация
 драматического театра
 соответствующая
 определенной человеческой
 цивилизации
 определенному этапу
 ее развития
 интереса к действительно
 внутреннему миру
 брошенного Богом
 вернее бросившего Бога
 усомнившегося в Боге
 человека
 подошла к концу
 но можно сказать
 и по-другому
 меняется технология рабства
 Теперь цепи
 не кандалы на ногах

и на руках
 и не плеть
 в руке
 но массмедиаальный мир
 кнопки «да-нет»
 нескончаемых телешоу
 «нравится – нет»
 технология выключения
 мышления
 как собственно и любая
 технология рабства
 или не позволения
 соединения слов
 в вышеупомянутую мысль
 ибо мысль всегда драматична
 а драма есть трагический путь
 в глубины языка
 что в эпоху гибели наций
 и даже общностей
 языковых групп
 а значит языков
 сама по себе опасна
 ибо вызывает опомниться
 это Глобальная драма
 на пороге которой мы уже
 не стоим
 в которой мы уже живем
 и уже не осознаем
 боимся себе в этом
 признаться
 это состояние глобальной
 драмы «Драмы гибели
 Национальных цивилизаций»
 о Вавилон
 великий город
 да всякая новая драма
 отличается от старой
 только средствами
 самоубийства
 Чеховский вишнево-
 парижско-петербургский
 кокаин
 русская рулетка
 пьянство
 героин
 классовая борьба
 религиозная нетерпимость
 и тотальная все-терпимость

опущенности до паперти
 национального сознания
 следствие известно
 национальное озлобление
 все это технологии
 коллективного
 и индивидуального
 самоубийства
 драмы как потери языка
 нации
 как человеческой глубинной
 общности
 ибо только глубинно
 национальное
 на самом-то деле
 над-национальное
 все остальное
 только спрятанный до поры
 до времени
 все тот же топор тупого бунта
 за что
 за язык
 за право быть собой
 за язык как энергию
 понимания и осознания бытия
 мы живем в эпоху потери
 языком
 своей ценности
 и поиска некоего средства
 рефлекторной коммуникации
 существ лишенных глубины
 жизни рода
 существ лишенных языка
 висящих словно еще не
 всплывшие утопленники
 среди застывших вод болота
 времени
 не понимающих где низ
 где верх
 кажется остановились
 ну и слава богу
 а то что дышать нечем
 воздух заканчивается
 и начинается отравление
 углекислотой в легких
 наркотические видения-то
 идут
 глобальная газовая камера

Европа и Россия

общества равного потребления работает и здесь для так называемого современного театра начинается самотабу все понимаем но попробуйте сказать посему автор как представитель современной цивилизации здесь замолкает ибо трус относительно же книги вышеупомянутого театрального социолога хотелось бы провести очень важную границу между собственно художниками и масс-культурой или искусством рабов для рабов границу очень важную для понимания грядущими поколениями хочется надеяться что они все-таки будут театра и его сути дабы они не оценивали театр вернее понимали что происходило с художниками и с театром в эпоху великих открытий в области искусственного интеллекта и средств связи как писал Кокто уничтожившими расстояние между людьми так вот со всеми приведенными в книге именами как собственно и с упомянутым Станиславским при жизни

или после смерти происходит как собственно и со всем и всегда происходило просто в современном мире это происходит почти мгновенно этот процесс имеет название тотальная профанизация идеальный для этого пример Боб Уилсон ибо Боб Уилсон эпохи бунта и открытий Эпохи Молчания Остановки Сознания и империя Боба Уилсона это суть разные реальности как собственно и Гротовский эпохи Глубинного католицизма плоти стоицизма перед разрушительной силой конформизма так называемого публичного театра это одно его термин идея лаборатории как возможности глубинного исследования под микроскопом ибо микроскоп символ лабораторных процессов механизмов плоти участвующих в игре как свободе в жестком ритуале плоти это одно а бытие этой идеи вне идеи катакомбного противостояния тирании это другое так что можно только гордиться что Васильев в этой книге только так мол есть

такой зверь гуляет летает да пока заманить в анатомический театр да по косточкам да по полочкам не удастся естественно пока ибо все пока так что это радует что по крайней мере к моменту написания книги он был не по зубам и желудку все пожирающей слизи театральной социологии объявляющей любые процессы ставшими массовыми верхом прогресса человеческой цивилизации кто впереди планеты всей тот как известно прав на время ибо как известно ближе всего к пропасти не к бездне звездного неба но именно к пропасти слава Богу очень хочется надеяться что современный польский театр Люпа и следующее за ним поколение проявление польского духа но все проходит увы но будем надеяться что постдрама только пост а не великий голод

P.S.

в конце автор подумал что звавшие к топору Русь может звали ее к топору чтобы строить а не чтобы...

P.P.S.

книги автор не читал
и это комментарий к слову
ПОСТ

которое употребляем
но вряд ли что-либо
понимаем
мы ведь русские
понимать должны...
вернее мое глубинное
сознание
понимает ПОСТ именно так

P.P.P.S.

да и еще
искусственный интеллект
вернее рука
автора ошибалась
и вместо П
на экране возникало Р
все время получалось РОСТ
так что ПОСТ
и РОСТ
связаны

**ТВОРЧЕСКАЯ ГРУППА «ТРИ
АПЕЛЬСИНА»**
(художники **Мария
Утробина, Анна Федорова,
Дмитрий Разумов**)

Мария УТРОБИНА

театральный режиссер



Сам термин «постдраматический» для меня весьма расплывчат и неоднозначен. Мне кажется, это понятие к театру

российскому едва ли применимо. В самой структуре нашего театра – и в структуре нашего не самого подвижного мышления – настолько прочно укоренились основы, традиции психологического театра, что любые попытки поиска новых форм, ярко образного языка вызывают бурю эмоций и желание либо мгновенно возвести находящиеся в поиске людей в ранг представителей крутого авангарда, либо отнести такой театральный язык к театру «не для всех». Это в лучшем случае. Но ведь искать в театре – это процесс естественный! Тем более, в наши безумные, жестокие дни, когда системы восприятия настолько быстро меняются, что уловить эти самые «горячие точки» воздействия на зрителя очень сложно, иногда просто невысказимо. Образный язык есть единственно верное, мощное высказывание, могущее донести до зрительской души ЭМОЦИЮ, а не обозначение оной или рассказ о ней. В сегодняшнем российском театре есть счастливые режиссеры-открыватели, режиссеры, мыслящие ОБРАЗОМ, МЕТАФОРой. Это очень небольшой процент людей, которые могут себе позволить эксперимент и имеют силы для длительного и сложного процесса а поиска. Каким термином их называть и в какую подгруппу отнести, я не знаю, но с такими людьми работать – счастье! Именно образный язык общения дает результат и приводит к рождению цельного спектакля.

Разговор о пространстве ОБЩЕМ, МЕТАФОРическом, неконкретном (пусть даже впоследствии и выраженном через конкретику предметов) дает воздух для размышления, свободу для высказывания, возможность ощутить себя сотворцом сценического действия. Перспектива вот такого – живого, многогранного, метафоричного – театра лично для меня очевидна. Есть ли она у театра формалистического, часто бездумно использующего массу технических инноваций – не уверена. Хотя, конечно, и такой театр всегда будет существовать как наиболее понятная для зрительского восприятия структура. А вот слово как фундамент любого спектакля, по моему, не может исчезнуть. Есть прекрасные пластические режиссерские высказывания, есть Инженерный театр АХЕ, есть «театр художника», но будущность все-таки – в сплетении метафоры режиссерской, художественной, метафоры словесной. Слово дает толчок к размышлению! Мне кажется бедой нашего театра излишняя теоретизация, теоретизация в обход попыток попробовать что-то на деле. Удобнее поговорить – и забыть, чем попробовать и понять, что совершил промах, но двигаться в своем поиске дальше. Возможно, это чисто русская черта, возможно – примета только нашего времени, когда человек прячется от самого себя так глубоко, что «пробить» эту броню под силу не всякому произведению

искусства. Будущее за театром новой искренности и откровения.

Анна ФЕДОРОВА

театральный художник



Наш мастер О.А. Шейнцис говорил, что по блику на бутылке можно понять все об окружающей ее среде, да и о космосе. Сейчас, мне кажется, мы все научились всё понимать по бликам даже на осколках от бутылки. Поэтому и образ-метафора как завершенная форма, и результат уже не выдерживают этой нагрузки и не отвечают на вопросы нашего взорванного бомбой мышления и восприятия.

Интересно искать новые коды, что для художника в самом широком смысле слова всегда естественно. И так же актуально, и, может быть, еще актуальнее сейчас – работать с режиссером-единомышленником. Потому как искать и рисковать мы можем только вместе.

Дмитрий РАЗУМОВ

театральный художник

Сам термин «постдраматический театр» звучит угрожающе. Для меня лично – это театр, ищущий новую



эстетику, новые формы, новую искренность. Новые пути воздействия, новый контакт со зрителем, новый язык! Скорость другая! Мир поменялся – это объективно! Появились новые темы! Среди российских режиссеров наиболее близки к этому термину Д. Крымов, А. Могучий, В. Рыжаков, В. Бутусов! Они индивидуальности, не боятся рисковать, расшатывать «традиции». Они живые и чувствующие, идущие своими путями! Показывающие, что у них болит! Не согласен, что такой театр убьет слово! Скорее, слово начинает по-другому вибрировать, звучать, слышаться! Классические тексты требуют монтажа-выявления СУТИ-БОЛИ! Театр не должен быть сытым.

Вадим МАКСИМОВ

театровед, педагог, режиссер

1.

Мировое театроведение проснулось. Главным качеством нового состояния театра обозначен «отход от текста». Уже много лет все говорят о завершении постмодернистского театра и эпохи постмодернизма. Возникший в 1990-х годах термин «постдраматизм», кажется, устроил всех. И к сегодняшнему дню проник во все

рецензии и и даже студенческие курсовые.

Вопрос в том, что мы ищем. Или мы даем определение слову «постдраматизм», или пытаемся найти критерии реального нового явления. Во втором случае совершенно неважно, каким словом оно обозначается.

Наивность открытия позавчерашних истин выражается в том, что еще при рождении «старой» новой драмы было провозглашено противопоставление текста и подтекста (психологической драмы), – диалога второго порядка (символистская драма). Этот принцип тогда же проник на сцену: возник целый ряд модернистских театральных направлений, в которых «драма» уступила место сценарию (футуризм, дадаизм), монтажу литературных штампов (сюрреализм), визуализации поэтической метафоры (обэриуты, испанская поэтическая драма) и т.д. Сама драматургия



от символизма до абсурдизма кричит о смерти слова и требует сценического эквивалента – тексту.

То есть такой театр давно состоялся, но оказался не замечен. Теперь же он стал очевиден, а «литературный» театр стал как-то неприличен.

2. Исходя из этого, можно предположить, что Х.-Т. Леман говорит о возврате к театральной модели модернизма. Однако примеры, которые он приводит, включают и модернистские, и постмодернистские явления, и современные перформансы. Это постдраматизм без берегов. Характеристика, скорее, эпохи, чем направления.

Тем не менее, можно достаточно определенно обозначить критерии постмодернизма и новой тенденции, его вытесняющей. Постмодернизм всегда обыгрывает текст, конструирует новую форму на разрушении старой, но всегда узнаваемой. Наиболее очевидные примеры постмодернизма: балеты М. Эка, построенные на цитировании и высмеивании классических «Жизели» и «Лебединого озера», но рождающие совершенно самостоятельное содержание и комментирующие образцы; пьесы Т. Стоппарда и спектакли по ним. Р. Уилсон, который является основным аргументом Лемана, наиболее адекватно воплотился в спектаклях по пьесам Х. Мюллера, образцового постмодерниста. Тем самым, основные спектакли

Уилсона постмодернистские, хотя начинал он в 1970-е с воплощения принципов сюрреалистической эстетики, т. е. модернистской. «Чайка» К. Люпы в Александринском театре имеет очевидные черты постмодернизма: когда текст пьесы исчерпан, возникает текст «Дяди Вани», повторы, т.е. классический текст разрушается, сталкивается, комментируется. То же – в спектаклях Э. Някрошюса.

3. В отличие от постмодернизма постдраматизм – по Леману – не ограничивается «отказом от текста», он претендует на отказ от действия, от фабулы, на разрушение последовательности. Не действия, а состояния! Это действительно нечто новое. Это разрыв с аристотелевским театром. Но тогда при чем здесь Т. Кантор, Р. Уилсон, П. Штайн?

В спектаклях Р. Уилсона Леман видит «отсутствие действия», «калейдоскоп различных универсально значимых историй». Но очевидно, что действие у Р. Уилсона есть всегда. Более того, иногда это действие в чистом виде, без сюжета. Приписывать Р. Уилсону эклектику – тоже напрасно. У него всегда – единство стиля, четкий стержень произведения. Отказывать спектаклям Р. Уилсона в действии все равно, что не видеть сюжета и конфликта в балетном спектакле.

Можно, конечно, обнаружить в современном искусстве тенденцию, направленную на разрушение основ театра. Но никак не в Р. Уилсоне

и П. Штайне. Является ли эта тенденция определяющей? Вряд ли. Нельзя не видеть и противоположного – активного распространения театральной и включения в театр других искусств.

4. То явление, которое действительно противостоит постмодернизму, предлагает отказ от жестких конструкций, неожиданность, прежде всего, развязки, выход за пределы изначально заданных условий. В этом смысле главным критерием становится импровизация или, точнее, рождение спектакля на наших глазах и даже соучастие зрителя.

Леман точно обнаруживает здесь главную черту: актер «представляет на обозрение публики свое бытие на сцене».

Спектакли Русского Инженерного театра «АХЕ» – принципиально новая модель театра. «Г-н Кармен» – бесконечный спор двух персонажей, воплощающих образ Кармен любимыми внетеатральными средствами. В спектакле «Пух и прах» контакт партнеров физически осуществляется посредством реек, удерживаемых их телами. И никакого литературного текста. Даже в спектакле АХЕ «Фауст в кубе. 2360 слов» используемые фрагменты текста Гёте – это только слова, не определяющие сюжет.

С точки зрения импровизации и живого процесса понятия постдраматизм мог бы соответствовать Е. Гришковец. Он поразил зрителя отказом

от роли, театральностью самого актера-драматурга, вне каких-либо искусственных подпорок. Однако эта импровизация – мнимая. Спектакль жестко сконструирован и не допускает вариантов сюжета. Таким образом, грань между традиционным театром, театром постмодернистским и модернистским – с одной стороны, а постдраматическим – с другой, определяется наличием или отсутствием перформанса.

Точно также, как истоки постмодернизма обнаруживают в «Дон Кихоте» Сервантеса, в «Евгении Онегине», так и постдраматическое начало можно обнаружить в архаических мистериях, типа Элевсиний. В отличие от разыгрывания ролей на Дионисиях, в мистериях не играют Деметру, но проигрывают реальное нисхождение в царство мертвых при соучастии «зрителей». Этот доаристотелевский театр, вероятно, не исчерпал себя и рано или поздно должен найти продолжение.

5.

В самых что ни на есть академических театрах возникают спектакли, поставленные как будто по рецептам Лемана. Самое последнее событие – «Ваш Гоголь» В. Фокина. Пространство решено наподобие «Фауста» Е. Гротовского: стол-помост посреди зрителей. Весь сюжет – умирающий Гоголь, раскаивающийся и сжигающий второй том «Мертвых душ». Внутренний конфликт – с персонифицированным двойником, юным

украинским парубком, оказавшимся в Петербурге. Текст почти отсутствует. Все это предполагает яркую театральность. А реально в спектакле – калейдоскоп сцен. Умирающее трясущееся тело, которое карлицы-медики закутывают в бесконечные шубы и платки. Сочная фантастическая картинка украинской степи с гигантскими травами и гигантскими механическими стрекозами. Потом – перспектива макетов петербургских зданий. И так далее... Действительно, здесь нет действия. Есть живые картины, впечатления, состояния.

Можно считать это постдраматизмом. Можно говорить о новом театральном языке. Но в чем же задача театроведения? Найти новое ради нового независимо от его качества? Или уловить тенденции, сохраняющие художественное воздействие и художественную структуру в новой реальности? Мы определяем явления все подряд или звенья, связывающие прошлое с будущим?

6.

Леман активно ссылается на французских философов, моделирующих театр будущего. Однако в их философских моделях театр представляется, в отличие от лемановской, вполне жесткой структурой, способной привнести целостность в хаотичную жизнь, вернее, противостоять ей. Жиль Делёз не сомневается в рождении театра, провозглашенного А. Арто и возрождающего мистериальный театр в противовес трагедийному. «Театр

повторения противостоит театру воспроизведения», – пишет он в «Различии и повторении». «В театре повторения ощущают чистые силы... речь, говорящую раньше слов; жесты, возникающие раньше изготовившегося тела, маски – лиц, привидения и призраки – раньше персонажей, весь аппарат повторения – как «страшную силу». Это развитие принципа «речи-до-слов», выдвинутого А. Арто.

Заменить опосредованное представление (так понимает традиционный спектакль Делёз) непосредственно знаками (актер управляет своими аффектами-состояниями и при этом, как пишет А. Арто, посылает нам знаки со своих пылающих столбов) – вот задача энергетического театра. У А. Арто выход на архетипический уровень является реальным процессом, происходящим между зрителем и актером. Новый театр – по Делёзу – не «воспроизводит» текст пьесы и даже текст, найденный на репетициях, а «повторяет» каждый раз по-новому одну и ту же реальную ситуацию. Но реальность эта – реальность художественная! В этом смысле Леман глубоко прав, когда упоминает энергетический театр как театр будущего. Но подразумевает ли он при этом тенденцию Арто-Брук-Гротовский? Вряд ли. Тем не менее, эта тенденция постепенно превратилась в традицию, которая существует параллельно с театром психологическим и театром игровым.

Санкт-Петербург

Андрей КИРИЛЛОВ

театровед, исток театра



Прекрасно, когда умные и интересные книги переводятся и издаются. Замечательно, когда находятся энтузиасты (в данном случае, В. Колязин), подобные инициативы продвигающие. Впрочем, насколько мне известно, в процессе международного распространения театральных идей Россия – далеко не аутсайдер. Досадные «лакуны перевода» характерны практически для всех культурных и языковых пространств.

Между тем меня, скорее, радует, что не все люди театра в России мгновенно набрасываются на новоявленный перл моды или активно раскручиваемый культурный или научный бренд. А в иерархии исследовательских имен и идей основным критерием пока еще являются сами идеи, а не пресловутый «индекс цитируемости». Прививка от единообразия и единомыслия отечественному театру сделана мощная. Прививка собственным недавним прошлым.

На мой взгляд, В. Колязин, азартно продвигая заявленные

им две книги и концепции, несколько увлекается в противопоставлении «отсталой» театральной России и «прогрессивного» мира. И дело здесь вовсе не только в распространении и укоренении традиций отечественного психологического реалистического театра. Одним из предтеч постдраматического театра, оказывается, является наш соотечественник Вс.Э. Мейерхольд. Правда, В. Колязин почему-то обходит молчанием тот факт, что «принцип “разделения элементов”», не сводимый к «деконструкции», был выдвинут Мейерхольдом в связи и с необходимостью последующего *синтеза* этих элементов. Современные же адепты «постдраматизма», по Х.-Т. Леману, А. Васильев и Э. Някрошюс, не всегда принадлежали театральному зарубежью, и интерес к ним в отечественном театральном сообществе велик и неизменен. Как и к творчеству «абсолютного» соотечественника К. Гинкаса. Характерно, между тем, сомнение В. Колязина в том, узнают ли себя «оригиналы» сцены в живописании их творчества немецким теоретиком-портретистом.

Ряд имен и коллективов можно продолжить, упомянув театральные эксперименты А. Могучего, Русский Инженерный театр «АХЕ», «Derevo» А. Адасинского, несколько режиссерских мастерских васильевского театра «Школа драматического искусства» и многое другое.

В отличие от В. Колязина, я не стал бы делить искусство на прогрессивное и отсталое, подобно тому, как Булгаковский Воланд отказывал в критерии «сортности» понятию «свежести». Или автор все же «подспудно» ратует за новое единообразие и сетует, что «постдраматическая» тенденция не является довлеющей? Между тем, любая тенденция превращается в тупиковую, как только становится тотальной. А расцвет русского театра начала XX в. и 1920-х г. базировался именно на многообразии направлений и форм, споривших, борющихся, взаимодействовавших друг с другом.

Типология Лемана отнюдь не безупречна, и В. Колязин сам пишет об этом, ссылаясь на суждения лемановских оппонентов. Слишком пестра и неоднозначна описываемая им современная театральная палитра. Само же определение «постдраматический», с одной стороны, чрезвычайно аморфно (как, например, и нелюбимое мною понятие «модернизм»), с другой – тенденциозно полемично. Мы хорошо знаем, что «постдраматическими» по отношению к господствовавшим театральным традициям их эпох были когда-то и Театр Чехова, и Театр Пушкина. Между тем, время шло, и оказывалось, что драматизм и действие в театре не столько изживались, сколько трансформировались со сменой различных эпох и направлений.



В приводимых В. Колязиным отрывках из книги Лемана обращает на себя внимание описание театра как *структуры без эстетики*, провоцирующее очевидный вопрос: причем здесь театр, если понимать его как искусство? Предвижу возможный ответ автора: эстетика и искусство здесь иные. Но, во-первых, они читателю не предъявлены. А, во-вторых, имеет ли смысл в художественном произведении рассматривать структуру и эстетику по отдельности?

Впрочем, «художественному произведению» тоже придуман уже дистиллированный заместитель под именем «продукта». Здесь, однако, моя цеховая принадлежность искусствоведению ставит непреодолимый барьер спекулятивным измышлениям, соглашаясь анализировать «продукт» только в случае возможности обратного переименования его в «произведение искусства».

Не всякое изображение есть живопись, не всякое звукоизвлечение есть музыка, не всякое действие есть театр. Отдельные пассажи Лемана не столько воодушевляют меня, сколько пугают призраком пресловутых «performing arts», «исполнительских искусств», толкуемых в самом широком смысле именуемого их термина, – призраком, который не просто «бродит по Европе», но уже оккупировал весь цивилизованный мир, тесня, а часто и замещая профессиональные театральные дисциплины.

Театральность и театр связаны, родственны, но не тождественны. Прикладные дисциплины хороши, пока они остаются прикладными. Дизайн не исключает живопись. Понятие театральности шире и включает и многие прикладные сферы. Мы еще не так цивилизованны, но, несомненно, движемся в том же направлении.

Между прочим, ситуация эта имеет непосредственное отношение к предмету и наименованию упоминаемой В. Колязиным книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности». С Эрикой Фишер-Лихте я знаком лично, храню о ней добрую память, но помню и нашу дискуссию о методах искусствоведческого исследования. Я утверждал тогда, что исследовательский метод во многом определяется объектом исследования, а Эрика настаивала на автономности метода по отношению к объекту.

В. Колязин видит одну из «угроз» развитию современного отечественного театра в отсутствии необходимого «теоретического поля», которое и призваны обогатить работы Лемана и Фишер-Лихте. Между тем, сам автор статьи с помощью цитируемого им Лемана демонстрирует нам иную возможную угрозу, но уже театроведению: избыточность и самодостаточность «теоретического поля», не слишком уж и нуждающегося в художественных реалиях театра или – вольно

толкующего эти реалии для иллюстрирования собственных тезисов.

Лично я не вижу в спектаклях А. Васильева, Э. Някрошюса и В.с. Мейерхольда ничего «постдраматического», толкую их в совершенно иных параметрах. Определение их как «постдраматических» имеет более отношение к методологическим саморефлексиям новейшего искусствоведения, нежели к самим спектаклям.

Между тем рассмотрение идей и тем, выдвинутых В. Колязиным, представляется действительно актуальным, и я искренне поддерживаю его в стремлении видеть книги Лемана и Фишер-Лихте переведенными, изданными и широко обсуждаемыми в современном отечественном театре и искусствоведении. Как, впрочем, и многие иные хорошие и умные книги.

Санкт-Петербург

**Материал подготовлен
Натальей Казьминой**